



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e letterature europee, americane e
postcoloniali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La steppa di A. P. Čechov nel
panorama culturale italiano:
ricezione e traduzioni

Relatore

Ch. Prof. Daniela Rizzi

Laureando

Maria Ilaria Lollato

Matricola 823249

Anno Accademico

2012 / 2013

INDICE

ABSTRACT

INTRODUZIONE

CAPITOLO 1. ČECHOV E LA LETTERATURA RUSSA IN ITALIA

- 1.1. Le traduzioni dal russo prima della Grande Guerra: il racconto *Il tifo*
- 1.2. Le traduzioni dal russo tra le due guerre: la casa editrice Slavia
- 1.3. La slavistica italiana moderna e contemporanea
- 1.4. La fortuna de *La steppa* in Russia e in Italia

CAPITOLO 2. ANALISI TESTUALE DI TRE TRADUZIONI DE *LA STEPPA*

- 2.1. Aspetti formali
- 2.2. Aspetti lessicali
- 2.3. Aspetti grammaticali
- 2.4. Aspetti sintattici
- 2.5. Combinazione degli aspetti lessicali e sintattici

CONCLUSIONE

BIBLIOGRAFIA

ABSTRACT

В данной работе рассматривается историческая и культурная среда Италии в период появления переводов на итальянский язык повести «Степи» (1888) Антона Павловича Чехова, и их издательский успех. Мы также проводим анализ некоторых частей трёх итальянских переводов этой повести, а именно, переводы Ольги Ресневич-Синьорелли (1920), Альфредо Полледро (1951) и Джада Перини (2012), с целью их сравнения, с последующим комментированием различных методов перевода.

Цель данной работы – показать, основываясь на анализе трёх переводов, подход разных переводчиков к оригинальному тексту и язык их переводов, которые изменялись с течением времени, от одного перевода к другому. Нам важно было уточнить, как это отразилось на методах перевода в целом.

Предмет нашего анализа – повесть «Степь», которая сыграла важную роль не только в творчестве Чехова, но и в русской литературе. Эта повесть была оценена по достоинству и в России и в Италии. В Италии вышли многочисленные переводы этой повести, а точнее 16, с 1920 года до сегодняшнего дня.

Стоит отметить, что сравнение переводов с оригиналом и друг с другом позволяет объяснить конкретные трудности перевода текста и выбор переводчика в каждом конкретном случае, особенно когда выявлялись большие расхождения в переводе одних и тех же мест.

Актуальность выбранной темы состоит в том, что и по сей день издаются новые переводы «Степи» на итальянский язык. Последний перевод был опубликован в 2012 году. Именно по этой причине данный перевод был выбран, вместе с первым переводом 1920 года и с промежуточным переводом пятидесятых годов для проведения этого исследования.

Материалом для исследования послужил, прежде всего, оригинальный текст «Степи», а также первое издание трёх итальянских переводов. Кроме этого, нами были проанализированы различные исследования по следующим темам: распространение русской литературы в Италии с конца XIX века до наших дней, критические статьи о творчестве Чехова, биографическая литература и

воспоминания современников. Мы также использовали учебную литературу по переводу с русского на итальянский язык.

Работа состоит из введения, из двух глав и заключения.

Первая глава посвящена успеху русской литературы в Италии с конца XIX века, в частности повести «Степи», а также другим произведениям Чехова.

В начале главы говорится о переводах русских литературных произведений на итальянский язык до Первой мировой войны.

В Италии со второй половины XIX века и в начале XX века начинает проявляться живой интерес к русской литературе, благодаря публикации «Le roman russe» виконта Эжена Мельхиора де Вогюэ (1886), а также благодаря важным политическим событиям в России в первые годы XX века, а именно Русско-японской войне 1904-1905 годов и революции 1905 года.

Всё это привело к быстрому росту количества переводов русской литературы. Из-за довольно слабого знания русского языка в Италии, переводы, которые были сделаны в этот период, не были прямыми, а были взяты из французского или немецкого языков. Данные переводы были неполными и неточными. Это можно проследить в первом итальянском переводе Чехова, т. е. в переводе рассказа «Тиф» (1887). Перевод этого рассказа выходит в Италии в 1890 году, в переводе анонима, без критического или биографического вступления, со многочисленными ошибками, произвольными сокращениями и придуманными словами.

С этого времени и до начала войны выполняются другие переводы произведений Чехова, но не «Степи». Первый перевод этой повести появляется после Первой мировой войны, в 1920 году, когда историческая ситуация динамично развивается. В данный период между двумя мировыми войнами в Италии появляются первые университетские курсы по славистике и новые журналы, пишущие о России и других славянских странах, количество переводов значительно увеличивается, а качество улучшается. Теперь выполняются переводы оригинального текста, они более полные и точные, однако ещё не дают полную картину русской литературы: переведённые авторы почти всегда относятся к авторам конца XIX века, пишущим в жанре прозы.

Важную роль в этом новом подходе к переводу сыграло издательство «Славия», которое основал Альфредо Полледро в Турине в 1926 году. «Славия» специализировалось в публикациях русских и славянских произведений вообще. Благодаря деятельности этого издательства, Чехов стал широко известен не только в итальянской литературной среде и в кругах интеллектуалов, но и стал читаем широкой итальянской публикой.

Во время Второй мировой войны почти ничего не публикуется. Однако, публикации возобновились сразу же после её окончания, несмотря на трудности, вызванные новым разделением мира на американскую и советскую сферы влияния.

С начала шестидесятых годов, отчасти как результат деятельности Хрущёва, отмечается новый рост переводов классической русской литературы, новых русскоязычных авторов, а также увеличивается количество студентов, изучающих русский язык. Также и сегодня наблюдается особый интерес к русской культуре и языку.

В последней части главы говорится об успехе «Степи», сначала в России, а потом в Италии.

Повесть «Степь» является особой в творчестве Чехова, поскольку это было его первое длинное и сложнее произведение в прозе, которое сразу же нашло признание, как у публики, так и у критиков в России. В Италии эта повесть выходит довольно поздно по сравнению с её публикацией в России, но она пользовалась большим успехом у издателей. Об этом говорит тот факт, что было сделано 16 переводов, начиная с 1920 года до наших дней.

Вторая глава посвящена сравнительному анализу некоторых глав (I, II, VI) вышеупомянутых трёх итальянских переводов «Степи».

Сначала мы приводим причины этого выбора. Данные переводы были отобраны среди других на основе хронологического порядка, на основе индивидуального стиля переводчика как такого, а также на основании издательского успеха этих переводов. Впоследствии сравниваются и комментируются методы перевода трёх переводчиков.

Анализ переводов был проведён на различных уровнях текста. Принимались во внимание формальные, лексические, грамматические и синтаксические

аспекты. По каждому из них анализируются некоторые проблемные «отрезки» текста и выбор трёх переводчиков, на примере различных отрывков текста из рассмотренных глав оригинала и трёх переведённых текстов.

В заключении приводятся результаты проведённой работы и, в частности, общие характеристики трёх рассмотренных переводов.

INTRODUZIONE

Nel presente elaborato verrà preso in considerazione il contesto storico-culturale italiano in cui appaiono le traduzioni dell'opera *La steppa* di Anton Pavlovič Čechov (1860-1904) e la sua fortuna editoriale, per svolgere poi un'analisi comparativa di tre sue traduzioni e commentare le diverse tecniche traduttive.

La steppa ha occupato un ruolo fondamentale nella produzione dello scrittore e in generale nella letteratura russa e proprio per questo ha goduto fin da subito di notevole fortuna in Russia, dove viene pubblicata nel 1888, ma anche in Italia, dove, dall'anno 1920 fino ad oggi, ha subito ben 16 traduzioni, oltre alle numerose e frequenti ristampe.

La prima traduzione italiana de *La steppa* appare all'inizio del periodo compreso tra le due guerre mondiali, vale a dire all'inizio del periodo che suscitò il maggior interesse verso la letteratura russa e la maggiore diffusione di opere cechoviane in Italia. È in questo periodo, infatti, che la letteratura russa diventa “sempre più nota e familiare al lettore italiano” tanto da “farle così recuperare quel distacco nella diffusione che prima la separava dalle altre grandi letterature europee”¹.

La conoscenza e la diffusione della letteratura russa in Italia, infatti, sono avvenute con tempi e modi diversi rispetto ad altre letterature europee, quali la letteratura inglese, francese, tedesca o spagnola: solo dalla fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento comincia a manifestarsi in Italia un vivo interesse per le cose russe, anche se inizialmente percepite come qualcosa di esotico; soprattutto a partire dagli anni Venti, questo interesse riceverà un nuovo impulso, che porterà ad un ampio sviluppo della conoscenza della letteratura russa in Italia, tale da richiamare l'attenzione del gran pubblico, oltre che del mondo intellettuale.

La Prima guerra mondiale e la rivoluzione russa del 1917 avevano creato le condizioni adatte a questo sviluppo: dall'anno 1920 vengono istituiti i primi insegnamenti universitari di slavistica, nascono nuove riviste e nuove piccolo-medie case editrici che dedicano la loro attenzione agli autori russi e, in misura minore, slavi (prima fra tutte la casa editrice torinese Slavia), cosicché il numero (e la qualità) delle traduzioni eseguite aumenta in modo significativo.

¹ C. Scandura, *Letteratura russa in Italia. Un secolo di traduzioni*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 14.

Da allora e fino ai giorni nostri la letteratura russa si è inserita in modo stabile nella cultura italiana, così come la disciplina slavistica, che è ormai un'area di studio sviluppata e articolata.

Tra le moltissime traduzioni de *La steppa* eseguite dal 1920 ad oggi, abbiamo qui scelto di analizzare tre traduzioni appartenenti a momenti cronologici precisi, quelle cioè uscite negli anni 1920, 1951 e 2012 (che attualmente è l'ultima): così facendo, si vuole mostrare il mutamento avvenuto, da una traduzione all'altra, nell'atteggiamento del traduttore verso il testo originale, oltre che nella lingua di tali traduzioni. Inoltre, dal confronto delle traduzioni con l'originale e tra loro, si vogliono anche mettere in risalto alcuni problemi traduttori presenti nel testo cechoviano (e le soluzioni prese dai tre traduttori di volta in volta), che spesso emergono nella traduzione di un testo dalla lingua russa a quella italiana, lingue tra loro distanti sotto molti punti di vista, dall'aspetto formale, a quello lessicale, grammaticale e sintattico, tutti aspetti che prenderemo in considerazione nell'analisi delle tre traduzioni.

CAPITOLO 1

ČECHOV E LA LETTERATURA RUSSA IN ITALIA

1.1 LE TRADUZIONI DAL RUSSO PRIMA DELLA GRANDE GUERRA: IL RACCONTO *IL TIFO*

Le prime opere di Čechov pubblicate in Italia risalgono a fine Ottocento e agli inizi del Novecento, al periodo, cioè, in cui in Italia (ma anche in altri Stati europei) comincia a manifestarsi un vivo interesse per la letteratura russa¹: a questo contribuì in primo luogo la pubblicazione nel 1886 in Francia de *Le roman russe* del visconte Eugène-Melchior de Vogüé, opera che riscosse successo europeo e che stimolò l'Italia a mettersi di pari passo con la Francia e gli altri Stati europei in fatto di letteratura russa, in secondo luogo alcuni eventi che interessarono la Russia di quel periodo, vale a dire l'alleanza franco-russa del 1894, ma soprattutto la guerra russo-giapponese del 1904-1905 e la rivoluzione del 1905. In questo capitolo vedremo come si sviluppa tale nuovo interesse da questo momento e fino ai giorni nostri, rivolgendo particolare attenzione alle opere cechoviane.

La diretta conseguenza della nuova attenzione per la Russia fu un rapido incremento delle versioni italiane delle maggiori opere russe uscite fino ad allora. In Italia, tuttavia, non c'erano i presupposti per una diffusione diretta di queste opere: la conoscenza del russo era piuttosto scarsa e mancavano dei buoni traduttori o specialisti in cose russe, ragion per cui ci si doveva rivolgere alla produzione francese, molto superiore a quella italiana per quantità e qualità delle traduzioni e degli interventi critici, con il risultato che le traduzioni italiane erano per la maggior parte versioni non dall'originale, ma realizzate tramite una lingua intermedia: il francese soprattutto, talvolta il tedesco.

¹ Alcune versioni di opere russe erano uscite in Italia già alla fine del Settecento e nella prima metà dell'Ottocento, ma, come sostiene Laurent Beghin, "si trattava perlopiù di casi isolati e complessivamente poco rilevanti", L. Beghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Roma, Istituto storico belga, 2007, p. 21. Molte informazioni e dati sulla fortuna della letteratura russa in Italia e sulla frequenza delle traduzioni di opere dei singoli autori prima della guerra e tra le due guerre, se non segnalato diversamente, sono stati ricavati da questa fonte, alla quale genericamente si rimanda senza indicare di volta in volta il riferimento bibliografico preciso.

Inoltre, a causa di questa dipendenza, molte traduzioni di questo periodo erano anonime; d'altra parte, anche quelle firmate non garantivano una traduzione diretta. Bisogna dire che l'Italia disponeva di alcuni traduttori competenti in materia, come Domenico Ciampoli, Federigo Verdinois, Angelo De Gubernatis e Nina Romanovskaja, una russa trasferitasi in Italia all'inizio del '900, i quali firmano molte versioni di questi anni (anche quelle cechoviane), ma neanche le loro versioni costituivano sempre modelli di fedeltà. L'intento delle traduzioni, infatti, era di rendere facile e scorrevole la lettura, spesso venivano anche effettuati tagli, omissioni, adattamenti o aggiunte arbitrarie allo scopo di rendere l'opera più accessibile per il lettore italiano, col risultato che le traduzioni erano infedeli, incomplete e quindi non potevano restituire i tratti distintivi degli originali.

Arturo Cronia, che fu uno dei maggiori slavisti italiani, anche se ammette che non manca qualche prova di traduzione ben fatta e aderente al testo originale come alcune versioni di Verdinois e di Ciampoli, descrive in modo esaustivo la situazione deplorabile in cui versavano le traduzioni dal russo nel periodo che stiamo qui considerando:

Sono versioni, di opere amene, che tendono al diletto o alla divulgazione, a una prima, frettolosa e superficiale informazione e non hanno ancora il vero concetto, la vera coscienza dell'*arte* e della responsabilità del «tradurre», dell'immedesimarsi nello spirito e nella forma dell'originale. Per esse non esiste ancora il terribile dilemma del tradurre o tradire, del soddisfare occhio e orecchio, del conciliare l'intelletto e il cuore, «logos» e «melos». Sono versioni che hanno i difetti di tutte le versioni non ispirate a criteri filologici; tradiscono quindi, di norma, la loro origine indiretta, già a prima vista, nell'uso improprio delle forme onomastiche e toponomastiche alla francese o alla tedesca, accusano mancanza di scrupolo e di fedeltà e abbondano di grossolani malintesi e di arbitrari rifacimenti. Omissioni sostanziali, aggiunte ornamentali, stilistiche e libere o false interpretazioni sono le loro note essenziali. Del resto la colpa non è tutta dei traduttori, ma anche del pubblico che ancora non ha maggiori esigenze.²

Possiamo fornire una prova di quanto abbiamo descritto prendendo in esame la prima traduzione italiana di Čechov: si tratta del racconto *Il tifo*, che appare all'interno del periodico popolare "Fanfulla della Domenica"³ nel 1890, a soli tre anni dalla sua pubblicazione in Russia (nella "Peterburgskaja gazeta", 1887), in una traduzione

² A. Cronia, *La conoscenza del mondo slavo in Italia: bilancio storico-bibliografico di un millennio*, Padova, Officine grafiche Stediv, 1958, pp. 530-531.

³ Il "Fanfulla della Domenica" fu un settimanale edito a Roma dal 1879 al 1919, fondato da Ferdinando Martini, scrittore e politico italiano.

anonima, senza una prefazione o una presentazione dell'autore, allora sconosciuto in Italia e indicato qui come "Antonio Cekoff".

Il tifo è un breve racconto di Čechov, appartenente alla raccolta *V sumerkach* ("Nel crepuscolo"), grazie alla quale all'autore era stato assegnato il Premio Puškin dall'Accademia Imperiale delle Scienze e che aveva avuto un certo successo presso la critica e il pubblico russo contemporanei. È un racconto tragico, definito da Polledro "una breve storia clinica della quale il medico-poeta, in virtù, in questo caso, della sua doppia competenza, ha fatto un capolavoro di classica sobrietà e precisione"⁴. Tuttavia, questa "classica sobrietà e precisione" non può emergere da una traduzione di questo tipo, in quanto, oltre ad essere, come abbiamo detto, anonima e senza una presentazione critica o biografica, essa è anche caratterizzata da molti errori, riduzioni arbitrarie e inserimenti di parole o battute inventate. Ne risulta, così, un racconto "violentato nella traduzione", un "prodotto inconsueto, a firma ignota ma esotica, insomma un saggio del gusto del pubblico"⁵.

Con le caratteristiche che abbiamo evidenziato, questa prima traduzione italiana di Čechov sarebbe passata inosservata e avrebbe fatto rimanere il nostro autore nell'ombra, se non fosse stata accompagnata da altre traduzioni: per queste bisogna aspettare il 1898, quando esce nella rivista "La Nuova Antologia" una seconda traduzione cechoviana, quella dei *Mužiki* ("I contadini"), firmata da Olga Pages e Domenico Ciampoli, e il 1901, quando esce, sempre nella "Nuova Antologia" anche la prima opera teatrale di Čechov, *Tre sorelle*, nella traduzione di Olga Pages. Sempre del 1901 è la seconda traduzione italiana de *Il tifo*, che compare all'interno della raccolta *Novelle russe*, prima raccolta di racconti russi pubblicata in Italia: anche questa seconda versione, nonostante sia firmata da Federigo Verdinois e nonostante si presenti come una versione condotta sull'originale, conserva tuttavia "l'abitudine all'eliminazione di parti intere o parole di difficile interpretazione. Ne deriva una buona resa in lingua

⁴ A. Polledro, *Nota*, in Antòn Cechov, *Tutte le novelle: La steppa*, trad. di A. Polledro, Milano, Rizzoli, 1951, p. 8.

⁵ M. L. Doderò, *La prima traduzione italiana di A. P. Čechov - il racconto Il tifo*, in AA. VV., *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Atti del convegno di Gargnano, 9-12 sett. 1978, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979, p. 492.

italiana che all'analisi dettagliata nasconde però varie lacune [...] con una conseguente alterazione del tono generale in italiano”⁶.

Successivamente, a partire dal 1903 fino al 1914⁷, usciranno regolarmente altre traduzioni cechoviane, sia di racconti che di opere teatrali, accompagnate da saggi critici, nei periodici o in riviste specializzate, così che si può dire che all'inizio del Novecento l'autore avesse a pieno titolo fatto il suo ingresso nella cultura italiana.

Tuttavia, Čechov non era tra gli scrittori più tradotti, almeno in questo periodo prebellico; tra gli autori russi, al primo posto c'era Tolstoj, soprattutto il Tolstoj moralista dopo la conversione degli anni '80, e dopo di lui venivano Turgenev, Dostoevskij e Gor'kij; da Borgese sappiamo, infatti, che nel 1911 in Italia si conosceva: “Nulla di Lermontof, il nome di Puskin, qualche frammento di Gogol, presso che tutto di Turghenieff, tutto di Dostoiewski e di Tolstoj, più che tutto di Gorki, molto di Andreieff e qualche cosa degli ultimi epigoni”, mentre Čechov è considerato un autore secondario: “Accanto a Dostoiewski e a Tolstoj ci sarà pure un posto, nel secondo piano del quadro, per Antonio Cecof”, di cui gli italiani conoscevano fino a quel momento “più che altro, alcuni frammenti di aspro e selvatico umorismo”⁸.

1.2 LE TRADUZIONI DAL RUSSO TRA LE DUE GUERRE: LA CASA EDITRICE SLAVIA

La situazione si evolve nei primi anni Venti: dopo la guerra e la rivoluzione russa del 1917 erano sorte dall'Impero austroungarico e dall'Impero russo nuove entità politiche slave, che non potevano più essere ignorate, in quanto facevano parte ora del nuovo assetto dell'Europa; in particolare, l'Italia era direttamente interessata trovandosi al confine con queste aree slave. Da ciò derivò nel primo dopoguerra la necessità di conoscere meglio i vari popoli slavi e le loro vicende, cosa che porterà alla formazione di una moderna e autonoma slavistica italiana:

⁶ *Ibid.*, p. 494. Una traduzione rigorosa e attenta de *Il tifo*, che rispetti in pieno il testo originale, verrà eseguita solo alla fine degli anni Venti da G. Faccioli, per la casa editrice Slavia.

⁷ Un elenco completo delle opere di Čechov tradotte, pubblicate tra il 1903 e il 1914, si trova in A. Cronia, *op. cit.*, p. 538.

⁸ G. A. Borgese, *Racconti di Antonio Cecof*, in ID., *La vita e il libro: seconda serie con un epilogo*, Torino, F.lli Bocca, 1911, pp. 252-253-254.

L'incremento degli studi slavistici in Italia è sostanzialmente un fenomeno del dopo-guerra. Sono anche questi studi, in gran parte [...] conseguenza della guerra, la quale, travolgendo nella sua raffica furiosa quasi tutti i popoli d'Europa e tra questi, in campi e in condizioni diverse, anche i popoli slavi, ha messo in particolare evidenza l'esistenza e le aspirazioni nazionali, gl'interessi politici e morali, le condizioni sociali e culturali, la distribuzione geografica e linguistica di ciascuno di essi e ha in tal modo contribuito fino a un certo punto a destare tra i popoli occidentali (e particolarmente tra noi Italiani) una curiosità che prima non era esistita, un interesse nuovo verso un mondo vicino, pur rimasto per secoli così lontano, e ha dato il primo impulso a una serie di studi, che in passato erano stati generalmente negletti.⁹

È in questo periodo postbellico, infatti, che sorgono in Italia le prime cattedre di slavistica e ci si comincia a interessare delle letterature dei vari paesi slavi, non solo di quella russa, che tuttavia, per la sua vastità e ricchezza, resterà sempre al primo posto.

Nel novembre del 1920 viene istituita all'Università di Padova la prima cattedra italiana di Filologia slava, affidata al giovane filologo dalmata Giovanni Maver¹⁰. A Maver succederanno prima Ettore Lo Gatto e poi Arturo Cronia.

Nell'ottobre dello stesso anno viene pubblicato il primo numero di una nuova rivista, "Russia. Rivista di letteratura, storia e filosofia", fondata da Ettore Lo Gatto. Come rivelava il nome, la rivista era dedicata interamente alla Russia e conteneva sia saggi critici sulla letteratura e cultura russa sia numerose traduzioni di scrittori russi, di prima mano e dovute in gran parte allo stesso Lo Gatto. La rivista sopravvisse fino al 1926, quando fu sostituita dalla "Rivista di letterature slave" (1926-1932), diretta sempre da Lo Gatto, la quale si allargava a temi più propriamente slavi, proponendo quindi anche traduzioni di scrittori slavi, oltre che russi.

L'anno seguente venne creato a Roma l'IpEO, l'Istituto per l'Europa Orientale, di cui Lo Gatto era il segretario, che svolse un ruolo importante nella conoscenza del mondo slavo in Italia con corsi e conferenze; l'Istituto aveva anche una propria rivista, "L'Europa Orientale" (1921-1943), di cui Lo Gatto era redattore capo, la quale si occupava di tutti i popoli dell'est europeo con studi, articoli e recensioni che spaziavano dalla storia alla politica, dalla letteratura all'arte.

⁹ E. Damiani, *Avviamento agli studi slavistici in Italia*, Milano, Mondadori, 1941, p. 21.

¹⁰ Quello di Padova fu il primo insegnamento vero e proprio in Italia, ma anche prima della guerra c'erano stati alcuni tentativi di istituire insegnamenti universitari di lingue e letterature slave, tuttavia senza successo, ad esempio all'Università di Catania grazie a Domenico Ciampoli, ma anche all'Università di Bologna, Firenze e Napoli.

Col passare degli anni, nasceranno nuove cattedre di letterature slave in altre parti d'Italia, anche se in quantità limitata e con un numero di studenti piuttosto scarso; gli artefici di questa nuova disciplina erano i già nominati Ettore Lo Gatto, Giovanni Maver, Enrico Damiani e Arturo Cronia, a cui si possono aggiungere Evel Gasparini, Wolfango Giusti e Leone Pacini Savoj, che otterranno più tardi le cattedre di letteratura russa rispettivamente alle università di Venezia, Trieste e Napoli.

Accanto a questa slavistica “accademica”, si sviluppò parallelamente anche una slavistica “militante”¹¹, composta da tutti coloro che, affascinati dalla letteratura russa, avevano studiato la lingua per conto proprio, da autodidatti o seguendo lezioni private presso russi stabilitisi in Italia, allo scopo di tradurre e divulgare le opere dei maggiori scrittori russi, pur non essendo slavisti di professione; alcuni esempi sono Piero Gobetti e la moglie Ada Prospero, Renato Poggioli e Alfredo Polledro.

In conseguenza di tutto ciò, il numero delle traduzioni eseguite in questi anni aumenta notevolmente rispetto al periodo prebellico; d'altra parte, questo non riguarda solo le traduzioni dal russo, tanto che Cesare Pavese (riferendosi alle versioni dall'anglo-americano) definì gli anni Trenta il “decennio delle traduzioni”, anche se la formula potrebbe essere applicata già alla seconda metà degli anni Venti: per le opere russe, ad esempio, l'apice del numero di traduzioni fu raggiunto nell'anno 1929.

Risalgono a questo periodo, infatti, le prime tre traduzioni italiane de *La steppa*: la prima fu eseguita da Olga Resnevič Signorelli nel 1920, un'altra versione uscì nel 1929 per mano di Boris Jakovenko e una terza nel 1930 ad opera di Zino Zini.

Il modo di accostarsi alle traduzioni cambia a partire da questi anni: le traduzioni italiane diventano sempre più indipendenti dalle traduzioni straniere, più curate, vengono ora condotte sul testo originale e con la massima serietà (come si evince dalla dicitura che comincia ad apparire nelle copertine dei libri: “versione dal russo”, “tradotto direttamente dal russo”, o addirittura “prima versione integrale e conforme al testo russo con note di...”, che appariva spesso nelle edizioni di Slavia), anche se non vale per tutte, soprattutto per testi russi contemporanei, data la difficoltà di procurarsi gli originali; inoltre, viene indicato il nome del traduttore, cosa non consolidata nella

¹¹ Secondo le definizioni di C. G. De Michelis, in *Panorama della letteratura russa in Italia*, in V. Strada, *I russi e l'Italia*, Milano, Banco ambrosiano veneto, 1995, p. 298, oppure *Russia e Italia*, in AA.VV., *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, Torino, UTET, 1997, p. 696.

cultura italiana d'anteguerra (abbiamo visto che mancava nella prima traduzione de *Il tifo*).

Gli autori pubblicati sono perlopiù quelli della seconda metà dell'Ottocento, vale a dire i rappresentanti della grande prosa realista russa, e del primo Novecento. L'autore più tradotto diventa Dostoevskij e in quanto a Tolstoj, l'attenzione è ora diretta alla sua narrativa; erano poi tradotti, oltre a Turgenev e Gor'kij, il nostro Čechov, Gogol' e Puškin, Andreev e Merežkovskij. Oltre a questi, che erano i più rappresentati, l'editoria italiana del primo dopoguerra pubblicò altri classici dell'Ottocento, come Lermontov, Gončarov, Saltykov-Ščedrin e Ostrovskij, ma anche scrittori contemporanei, come Blok, Pil'njak, Bulgakov e Babel', e scrittori dell'emigrazione, quali Bunin, Remizov, Zajcev o Zamjatin. L'Ottocento rimase comunque il più tradotto dalle case editrici; le riviste, invece, in genere puntavano molto anche sui contemporanei, sulla letteratura sovietica e dell'emigrazione. Per quanto riguarda i generi, infine, le traduzioni in prosa (romanzi e novelle) prevalsero sempre su quelle in versi.

Alle case editrici impegnate nel settore della letteratura russa anche prima della guerra, vale a dire le milanesi Treves e Sonzogno, la fiorentina Salani e Carabba di Lanciano, se ne affiancano altre, molte delle quali sorgono proprio in questi anni: si tratta soprattutto di piccole e medie case editrici, come le milanesi Barion e Bietti o le torinesi Frassinelli e Slavia; quest'ultima, come vedremo, svolse il ruolo più importante nella pubblicazione e divulgazione di opere slave in Italia, con una preferenza per quelle russe.

Molte di queste case editrici sorsero nella città di Torino, che, rispetto alla Roma, la Firenze o la Milano di quegli anni svolse un ruolo di spicco, come sostiene Laurent Beghin: a suo avviso “ci fu una specificità torinese, o più precisamente una sorta di primato torinese in fatto di diffusione e di ricezione della letteratura russa”, a cui contribuirono soprattutto l'attività di Piero Gobetti e di Alfredo Polledro: “In nessun'altra città un pensatore portò così avanti la riflessione sulla Russia come fece Piero Gobetti. D'altro canto, se la quasi totalità dell'editoria italiana del tempo non fu avara di versioni dal russo di più o meno buona qualità, si troverebbe difficilmente un equivalente della Slavia, quella casa editrice fondata a Torino da Alfredo Polledro nel 1926 e specializzata nella pubblicazione di scrittori russi”¹².

¹² L. Beghin, *op. cit.*, pp. 9-10.

La nuova attenzione alla letteratura straniera si riscontra nelle varie collane di questi anni, come la “Biblioteca amena” di Treves, i “Grandi scrittori stranieri” di UTET, la “Biblioteca europea” di Frassinelli, i “Narratori stranieri tradotti” di Einaudi, “La Medusa” e “Omnibus” di Mondadori, “Pandora” di Sperling & Kupfer e le specializzate in letteratura russa “Biblioteca russa” (1929-1933) di Bietti e “Volga”¹³ (1924-1930) di Corbaccio, oltre alle collane di Slavia.

Anche la stampa periodica rivolse un'attenzione sempre maggiore ai popoli slavi: abbiamo visto con quale scopo erano comparse “Russia” e “Rivista di letterature slave”, “L'Europa Orientale”, ma anche altre riviste furono sensibili a questioni slave, anche se non vi si specializzarono, come “La nuova Antologia” e “Solaria” di Firenze, “La Cultura” di Roma, gli “Annali” dell'Istituto Orientale di Napoli, la “Fiera letteraria” di Milano e “Il Baretto” di Torino, fondato da Piero Gobetti.

Questo successo della letteratura russa è determinato anche dal mutamento dei gusti del pubblico del dopoguerra, che spesso ritrovava nelle opere degli scrittori stranieri, a differenza di quelle italiane, una riproduzione delle nuove realtà sociali del dopoguerra; in particolare, gli scrittori russi con i loro ricchi romanzi rispondevano piuttosto bene alle attese di un vasto pubblico. Per i lettori del dopoguerra insomma “la letteratura straniera era una boccata d'aria fresca nell'atmosfera un po' rarefatta delle lettere italiane dell'epoca, un modo di accostarsi alle più vive problematiche del mondo moderno”¹⁴.

Infine, alla divulgazione della cultura russa in Italia contribuirono anche le biblioteche, prima fra tutte la biblioteca del Gabinetto G. P. Vieusseux di Firenze¹⁵, la quale offriva ai suoi lettori le ultime novità della letteratura russa uscite in quel periodo, prima tramite la mediazione francese e successivamente con traduzioni eseguite dal russo senza la mediazione francese. Tra i molti lettori (come confermano i registri del prestito) compaiono anche i nomi di Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini, che furono tra coloro che tanto si appassionarono di letteratura russa nel primo Novecento.

¹³ “Volga” era un acronimo e stava per Versioni Originali Libri Grandi Autori.

¹⁴ L. Beghin, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵ A proposito del Gabinetto Vieusseux, si veda il saggio di L. Tonini Steidl, *La divulgazione della cultura russa in Italia: letture e lettori al Gabinetto G. P. Vieusseux*, in L. Finocchi e A. Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e lettori: la produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 282-298.

1.2.1 La casa editrice Slavia

Nel trattare questo argomento ci sembra doveroso soffermarci ora sulle vicende della casa editrice Slavia¹⁶, in primo luogo perché fu la protagonista di un nuovo modo di porsi verso le traduzioni e si specializzò, con tre collane su quattro complessive, nei confronti della letteratura russa e slava in generale; poi, perché da questa casa editrice vennero pubblicate moltissime opere di Čechov, in alcuni casi tradotte per la prima volta dal testo russo, come nel caso di *Il duello*, tradotto da Giovanni Faccioli nel 1927.

Slavia fu fondata nel 1926 a Torino da Alfredo Polledro, con l'intento di pubblicare in versione integrale opere di letterature straniere, in particolare, come suggeriva il nome, di letterature slave.

Il primo libro pubblicato da Slavia fu la traduzione dei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij per mano di Alfredo Polledro, di cui in Italia esisteva solo una traduzione anonima e condotta dal francese (con salti di interi capitoli), pubblicata da Treves nel 1901; nella *Presentazione* dell'opera vengono esposte dallo stesso Polledro le linee guida della sua casa editrice nell'affrontare una traduzione: le traduzioni dovevano essere dirette, integrali, aderenti il più possibile allo stile e alla forma dell'originale; non avevano, quindi, niente in comune con le traduzioni parziali effettuate dal francese fino ad allora, definite “non versioni, ma perversioni, non traduzioni, ma tradimenti”; l'impresa di Polledro di far conoscere al pubblico italiano i veri capolavori della letteratura russa poteva realizzarsi soltanto tramite la massima fedeltà della traduzione all'originale russo, senza “orpelli, lisciature, adulteramenti: Dostoevskij deve rimaner Dostoevskij, Gogol' deve rimaner Gogol', e così via”¹⁷.

La casa editrice Slavia mise in circolazione quattro collane: “Il Genio Russo” (1926), la prima e la più fornita, dedicata alla letteratura russa, “Il Genio Slavo” (1928), che raccoglieva anche opere di scrittori slavi, oltre che russi, “Scrittori Slavi” (1929), una collana di studi critici, che ospitò soltanto due opere, una monografia su Čechov di Carlo Grabher e una su Turgenev di Enrico Damiani, e infine “Occidente” (1931), che

¹⁶ Le informazioni riguardanti questa casa editrice sono tratte, oltre che dal testo di Beghin, dai saggi di S. Adamo, *La casa editrice Slavia*, in L. Finocchi e A. Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e lettori...*, cit., pp. 53-98 e di P. Cazzola, *La casa editrice «Slavia» di Torino, antesignana delle traduzioni letterarie di classici russi negli anni Venti-Trenta*, in AA.VV., *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze...*, cit., pp. 506-515.

¹⁷ A. Polledro, *Presentazione*, in Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit. in L. Beghin, *op. cit.*, pp. 270-271.

doveva rivolgersi alle altre letterature occidentali, ma non fece a tempo ad attuare il suo programma, pubblicando solo sei titoli.

Slavia pubblicò, riflettendo la tendenza del tempo, soprattutto opere narrative in prosa di autori dell'Ottocento e dei primi anni del Novecento. In particolare, nella collana "Il Genio Russo" vennero pubblicate le opere di cinque scrittori, definiti da Polledro come i "cinque sommi scrittori russi" dell'Ottocento, vale a dire Dostoevskij, Tolstoj, Turgenev, Gogol' e Čechov, ai quali corrispondevano le cinque serie della collana. "Il Genio Slavo" doveva raccogliere sia opere di scrittori russi (non solo i cinque a cui si limitava "Il Genio Russo", ma anche i meno noti al pubblico), sia opere di autori polacchi, serbi, croati, sloveni, cecoslovacchi e bulgari; tra i russi vennero pubblicati gli scrittori classici dell'Ottocento, ma anche scrittori sovietici o emigrati dopo la rivoluzione: da Puškin, Gončarov, Leskov, Ostrovskij a Pil'njak e Lidija Sejfullina, Bunin e Kuprin. Per gli scrittori slavi, invece, il programma fu attuato solo in parte e vennero pubblicati solo pochi scrittori polacchi e cechi. Infine, nell'ultima collana "Occidente" vennero pubblicate opere di pochi scrittori occidentali, tra cui l'austriaco Schnitzler, l'inglese Conrad e l'americano Anderson.

Slavia si avvalse di pochi e competenti traduttori, scelti dallo stesso Polledro: slavisti come Renato Poggioli o Leone Pacini Savoj, traduttori di origine russa come Boris Jakovenko, Rinaldo Küfferle o Raissa Naldi, letterati come la duchessa d'Andria e Zino Zini; lo stesso Polledro tradusse vari volumi (otto in tutto), soprattutto di Dostoevskij, e scrisse anche numerose prefazioni. Molti dei traduttori, inoltre, erano piuttosto giovani quando iniziarono a tradurre per Slavia, come ad esempio Renato Poggioli e Leone Pacini Savoj (nati nel 1907) e Leone Ginzburg (nato nel 1909); tutti comunque si attenevano ai criteri stabiliti da Polledro nella *Presentazione* del primo libro edito dalla casa editrice.

In genere, a un traduttore veniva affidato un autore specifico: nel caso di Čechov, la sua opera fu affidata quasi esclusivamente al giovane Giovanni Faccioli, che tradusse moltissimi racconti di Čechov, usciti in sette raccolte: *Il duello* (1927), *La mia vita e altri racconti* (1928), *Era lei!...* (1929), *La camera n°6* (1929), *Il monaco nero* (1931), *La casa col mezzanino* (1931) e *Un delitto* (1934). Solo di una raccolta, proprio de *La steppa*, che conteneva anche *Una storia noiosa* e *Mia moglie*, si occupò, invece, Zino Zini, nel 1930.

Come si può notare da questi otto volumi, per Čechov si decise di trascurare il teatro per concentrarsi sulla sua vasta produzione narrativa.

Le opere pubblicate da Slavia suscitarono un immediato successo presso il pubblico italiano: molti volumi andavano esauriti rapidamente e ne venivano effettuate numerose ristampe, anche nello stesso anno della prima uscita.

Inoltre, l'impresa di Polledro ricevette l'immediata attenzione e approvazione anche della critica del tempo, sia da noti letterati come Borgese, che dai maggiori slavisti come Lo Gatto o Damiani: quest'ultimo ne fu talmente entusiasta che, nelle pagine della "Cultura", definì la casa editrice come il "più meraviglioso servizio che la storia degli studi di letterature straniere abbia mai registrato nel mondo"¹⁸.

Il consenso, tuttavia, non fu unanime e accanto alle numerose lodi apparvero anche critiche negative nei confronti di Slavia; in particolare, veniva contestata la resa traduttiva delle versioni, le quali, pur di mantenere lo stile e la forma dell'originale, apparivano in un italiano a tratti trascurato o scolastico, come possiamo leggere in un articolo del 1930 nel "Popolo di Roma" dal titolo *Che c'importa del genio slavo?*, dove, oltre a ribadire l'inutilità di una tale diffusione di opere slave in Italia, si dice: "Queste traduzioni della Slavia saranno complete, ma sono in un italiano piuttosto dubbio e molto compassionevole"¹⁹.

In ogni caso, questa linea di condotta di Slavia ebbe una forte influenza sugli altri traduttori e case editrici dell'epoca, che si orientavano sempre più verso l'integrità e il rigore nell'approccio ai testi tradotti.

Dopo il periodo di maggior sviluppo, che va dal 1929 al 1931, a partire dal 1932 l'attività di Slavia subisce un rallentamento della produzione, che terminerà definitivamente nel 1934²⁰; possibili cause di questa fine sono la realizzazione di gran parte degli obiettivi prefissati, come sostiene Piero Cazzola²¹, ma sicuramente anche difficoltà di tipo economico, dovute alla crisi economica mondiale e alla concorrenza

¹⁸ E. Damiani, *Una nuova edizione italiana dei Fratelli Karamazov di Dostoevskij*, "La Cultura", a. VII, fasc. 5, 15 marzo 1927, pp. 234-235, cit. in S. Adamo, *op. cit.*, p. 86.

¹⁹ M. Carli, *Che c'importa del genio slavo?*, "Il popolo di Roma", a. VII, s. II, n. 155, lug. 1930, p. 3, *ibid.*, p. 73.

²⁰ Dopo la chiusura, molti dei suoi testi furono ceduti a varie case editrici, quali Rizzoli, Frassinelli ed Einaudi, che li ripubblicarono tali e quali, a riprova della loro validità.

²¹ "Con la riduzione delle vendite, il peggioramento della situazione internazionale verso il 1935 e la realizzazione quasi completa dei fini sociali la Slavia cessò di esistere, si potrebbe dire, per morte naturale", P. Cazzola, *op. cit.*, p. 515.

dei grandi gruppi editoriali, quali Mondadori, che resero difficile la sopravvivenza delle piccole case editrici.

Come Slavia, altre case editrici furono costrette alla chiusura in questo periodo; a partire dalla metà degli anni Trenta, infatti, il numero delle versioni pubblicate in Italia diminuì progressivamente, fino ad arrivare agli anni del fascismo più rigido e poi alla guerra, che interruppe quasi completamente le pubblicazioni e, quindi, l'attività di alcune case editrici, come appunto Slavia, e anche di alcune collane, come la "Biblioteca europea" della Frassinelli (1936), o di riviste, come "L'Europa Orientale" (1943). A questa situazione contribuirono sia la crisi economica degli anni Trenta e le sanzioni economiche internazionali all'epoca della guerra d'Etiopia, sia l'inasprimento dell'ideologia fascista e quindi della censura (soprattutto per le opere contemporanee).

Tuttavia, nei confronti dei testi letterari stranieri la censura, almeno inizialmente, fu piuttosto contenuta, anche a causa dell'allineamento al regime di alcune case editrici. Con l'avvicinarsi della Seconda guerra mondiale, però, le cose cambiarono; in particolare, i rapporti tra Italia e Urss si facevano sempre più tesi dal punto di vista politico e questo si rifletteva sull'editoria: con il procedere degli anni Trenta, si cominciò a temere, vista la diffusione della letteratura russa anche nei ceti più modesti per via dei bassi costi praticati dalle case editrici, che la lettura di certe opere influenzasse il pubblico verso una riflessione opposta a quella del regime; di conseguenza, moltissime traduzioni di opere russe vennero messe al bando, finché, sul finire degli anni '30, in particolare dopo la pubblicazione degli *Elenchi di opere la cui pubblicazione, diffusione o ristampa nel Regno è stata vietata dal Ministero della Cultura popolare* del 1939, il fascismo proibì tutto ciò che fosse sovietico o russo (anche manuali di lingua!).

D'altra parte, la storia della slavistica italiana si era ormai avviata (e sarebbe ripresa subito dopo la guerra), tanto che Damiani nel 1938 sosteneva: "Si può dire che in poco più d'un ventennio, pur restando da colmare anche molte e gravi lacune, l'Italia sia riuscita a conquistarsi un suo posto accanto alle principali nazioni d'Europa sul terreno di questi studi e ad apportare un suo valido contributo al loro generale progresso"²².

²² E. Damiani, *op. cit.*, p. 22.

1.3 LA SLAVISTICA ITALIANA MODERNA E CONTEMPORANEA

Con la fine della Seconda guerra mondiale assistiamo ad una ripresa degli studi e delle pubblicazioni di argomento slavo, che si erano bruscamente interrotti alla fine degli anni Trenta²³. Tuttavia, questa ripresa fu accompagnata da nuove difficoltà per chi si occupava degli slavi, date dal fatto che dopo la guerra l'Europa si ritrovava divisa tra i due blocchi opposti degli Stati Uniti d'America e dell'Unione Sovietica, con gli slavi che restavano al di là della "cortina di ferro".

Siamo ora in una situazione in cui "occuparsi di letteratura russa significa per molti [...] anzitutto divulgare l'ideologia (anche letteraria, naturalmente) sovietica"²⁴; di conseguenza, "scegliere di tradurre un'opera accettata o meno dall'ideologia sovietica diventa non solo una scelta creativa, ma anche una presa di posizione politica"²⁵.

Questi studi, inoltre, erano resi difficili dal fatto che "i fondi librari slavi erano limitati alle biblioteche di seminario di Padova, Roma e Napoli, mentre praticamente nulla si trovava nelle grandi biblioteche pubbliche"²⁶. Ancora nei tardi anni Quaranta e negli anni Cinquanta mancava una chiara definizione e uno studio sistematico della disciplina slavistica, tanto che il numero delle cattedre e degli studenti non differiva sostanzialmente da quello degli anni Trenta: Beghin riferisce che nel 1958 le cattedre di russo erano solo quattro: Roma, Venezia, Trieste e Napoli²⁷. Ne derivava che "i risultati raggiunti erano ancora assai più effetto dello sforzo dei singoli studiosi che prodotto d'un'attività sistematica e razionalmente coordinata nel quadro d'un programma"²⁸.

Per porre rimedio a questa situazione, si organizzavano molte iniziative culturali, quali riviste, collane editoriali, seminari e congressi.

Per quanto riguarda le riviste, la prima rivista degna di attenzione a fare la sua comparsa nel panorama del secondo dopoguerra è "Rassegna sovietica" (1950-1991),

²³ Molte informazioni riguardanti il periodo successivo alla Seconda guerra mondiale sono state ricavate dai saggi di R. Picchio, *La slavistica italiana negli anni dell'Europa bipartita* e di C. G. De Michelis, *Letteratura russa del Novecento*, entrambi in AA. VV., *La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1994 e dal saggio di C. G. De Michelis, *Russia e Italia*, in AA.VV., *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, Torino, UTET, 1997.

²⁴ C. G. De Michelis, *Russia e Italia*, cit., p. 697.

²⁵ M. Sorina, *Il racconto Šinel' di N. Gogol' in alcune traduzioni italiane: un confronto*, tesi di laurea discussa all'Università di Verona, a. a. 1999-2000, rel. prof. C. De Lotto, p. 15.

²⁶ R. Picchio, *op. cit.*, p. 6.

²⁷ L. Beghin, *op. cit.*, p. 44.

²⁸ E. Damiani, *op. cit.*, p. 25.

che era nata dalla “Rassegna della stampa sovietica”, uscita per breve tempo, dal 1947 al 1949. Diretta inizialmente da Pietro Zveteremich, svolse nel corso degli anni “una funzione importante per la divulgazione di temi e problemi della letteratura russa contemporanea”²⁹. La sua tradizione è stata portata avanti dalla rivista trimestrale “Slavia”, nata nel 1992 e tuttora esistente.

Altre riviste erano quelle prodotte dalle università sotto forma di annali o riviste specializzate, le quali furono “per lungo tempo poco sensibili alle tematiche moderniste e contemporaneiste”³⁰; tra queste, la più influente è stata “Ricerche Slavistiche”, fondata da Giovanni Maver nel 1952 a Roma. Uscita fino al 1999 (prima serie), dal 2003 viene pubblicata in una nuova serie, come rivista dell’ateneo della “Sapienza” di Roma, con frequenza annuale.

Per completare il quadro sulle riviste dedicate alla Russia, aggiungiamo l’“Europa Orientalis”³¹ e “Russica Romana”, comparse più tardi: la prima fu fondata nel 1982 da Mario Capaldo e Antonella D’Amelia, la seconda nel 1994 da Michele Colucci. Entrambe sono tuttora operanti nel campo della slavistica ed escono con cadenza annuale.

In questo periodo compaiono anche nuovi e validi strumenti critici, quali voci enciclopediche o storie letterarie: l’opera più impegnativa fu svolta sicuramente da Ettore Lo Gatto, del quale esce nel 1942 la *Storia della letteratura russa*; tale opera verrà arricchita ed aggiornata in varie edizioni successive con i più recenti avvenimenti letterari. A questa si aggiunge una *Storia della letteratura russa contemporanea* (1958), concentrata su un periodo più ristretto e ampliata poi nella *Letteratura russo-sovietica* (1968). In realtà, l’impegno di Lo Gatto nel fornire agli italiani un’ampia storia critica letteraria era cominciato già dalla fine degli anni Venti, ma aveva visto la pubblicazione solo di 7 volumi (1928-1944).

Dagli anni Sessanta si apre una nuova stagione per la slavistica italiana: come afferma Riccardo Picchio, “le materie slavistiche incominciarono ad inserirsi stabilmente nei curricula universitari”³², con corsi di lingua e letteratura russa presenti in molte facoltà umanistiche, e con un aumento del numero degli studenti.

²⁹ C. G. De Michelis, *Letteratura russa del Novecento*, cit., p. 213.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Il nome completo della rivista è “Europa Orientalis. Studi e ricerche sui paesi e le culture dell’Est europeo”.

³² R. Picchio, *op. cit.*, p. 7.

A questo fatto corrispose un nuovo boom di traduzioni dal russo, dovuto all'apparire di una nuova generazione di studiosi, molti dei quali docenti, tra i quali il russista A. M. Ripellino (1923-1978), ma anche alla crescente necessità di traduzioni per uso didattico.

A riprova di ciò, solo negli anni Sessanta uscirono in Italia ben sei versioni de *La steppa*.

Rispetto agli anni precedenti, entrano ora nella cultura italiana molte traduzioni di autori fino ad allora poco o affatto conosciuti; prima della guerra, nonostante il loro numero piuttosto elevato, le traduzioni italiane non presentavano un quadro completo della letteratura russa: come abbiamo visto, gli autori tradotti e pubblicati erano perlopiù quelli di fine Ottocento o inizio Novecento, nel genere della prosa e raramente della lirica. Ora, soprattutto a partire dagli anni Sessanta, con la “destalinizzazione” chruščëviana, la situazione muta e molte di queste lacune vengono colmate: oltre che per la nuova generazione di scrittori sovietici “del disgelo”, quali Evtušenko e Aksënov, l'attenzione viene rivolta ai capolavori del recente passato (Pasternak, Bulgakov, Majakovskij, Chlebnikov, Mandel'stam, Blok, Belyj, Cvetaeva), a quelli classici del passato (Tjutčev, Odoevskij, A. Tolstoj), e a quelli della letteratura russo-antica: sono di questi anni le prime traduzioni del *Cantare delle gesta di Igor* (1954) e la *Vita dell'arciprete Avvakum* (1962). Infine, tra gli autori tradotti rientrano alcuni di coloro che erano stati costretti a stabilirsi all'estero, tra i quali i due premi Nobel Solženicyn (1970) e Brodskij (1987), ma anche autori vissuti nel regime sovietico degli ultimi anni, quali Erofeev, Iskander e Makanin, fino ad arrivare alla letteratura della *glasnost'* e poi della nuova Russia, con la fine dell'Unione Sovietica.

Dalla Seconda guerra mondiale in avanti e fino ad oggi, si può rilevare una crescita sensibile degli studi slavistici in Italia: soprattutto negli ultimi anni il numero degli insegnamenti slavistici e degli studenti che vi si dedicano ha avuto un incremento notevole, in particolar modo nel campo della russistica. Inoltre, non c'è casa editrice italiana oggi che non includa traduzioni di opere russe nei propri cataloghi.

La slavistica è diventata, quindi, un'area sistematica, non solo riflesso di certi insigni studiosi: “Se in decenni non poi molto lontani la russistica italiana non godeva che del prestigio di alcuni, isolati studiosi (Lo Gatto, poi Ripellino), negli ultimi anni una serie di fattori hanno fatto dell'Italia (per esprimersi con le parole riferite da G.

Dell'Agata) «una potenza slavistica»: e questo vale per la russistica, e anche per quella di taglio contemporaneista³³. Inoltre, tale successo della slavistica italiana degli ultimi anni si è riversato anche all'estero: “Non più dipendente dai centri di ricerca francesi, tedeschi, inglesi, americani, la russistica italiana ha una buona fama all'estero (in primo luogo, naturalmente, in Russia), con un buon numero di studiosi che vi sono letti, discussi, apprezzati”³⁴.

1.4 LA FORTUNA DE LA STEPPA IN RUSSIA E IN ITALIA

1.4.1 In Russia

Il primo gennaio del 1888 Čechov aveva riferito in una lettera a I. L. Leont'ev (Ščeglov) di aver iniziato a scrivere per il “Severnyj vestnik” un racconto sulla steppa, mentre il 3 febbraio in una lettera a A. N. Pleščeev affermava di averlo terminato³⁵: si trattava naturalmente de *La steppa*, opera che venne pubblicata per la prima volta nel marzo del 1888 all'interno della rivista letteraria “Severnyj vestnik”.

La steppa è la storia di un viaggio (come suggerisce il sottotitolo³⁶) che un bambino di nove anni, Egoruška, deve affrontare per raggiungere la città in cui potrà compiere gli studi ginnasiali e cominciare, quindi, una nuova vita. In questo suo viaggio è accompagnato da altri due personaggi, lo zio mercante Kuz'mičov e il sacerdote del villaggio, padre Christofor, i quali verranno sostituiti per alcuni capitoli da un gruppo di carrettieri; fa da sfondo a tutto il viaggio l'immensa steppa ucraina, paesaggio monotono e affascinante allo stesso tempo, di cui l'autore fornirà abbondanti e suggestive descrizioni nel corso del racconto.

L'opera rappresenta una novità rispetto alla prosa precedente di Čechov: come sostiene A. P. Čudakov, è la sua “prima prova di grande portata”, la prima prova più

³³ C. G. De Michelis, *Letteratura russa del Novecento*, cit., p. 229.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Il testo delle due lettere in questione si trova in A. P. Čechov, *Sočinenija v vosemnadcati tomach*, t. 7, Moskva, Nauka, 1977, p. 627 e in A. P. Čudakov, *Mir Čechova: vozniknovenie i utverždenie*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1986, pp. 258-259.

³⁶ Il titolo completo dell'opera cechoviana è *Step'. Istorija odnoj poezdki* (“La steppa. Storia di un viaggio”).

lunga e complessa, quindi “insolita per Čechov quanto a dimensione e stile, con le sue estese descrizioni ed i monologhi lirici dell’autore”³⁷.

In realtà, Čechov aveva già sperimentato forme lunghe per i racconti *Un dramma di caccia*, scritto negli anni 1884-1885, e *Una vittoria inutile*, del 1882, tuttavia è a partire da questo racconto che alcuni temi, presenti anche nei racconti precedenti, cominciano a trovare una prima ed ampia espressione. *La steppa*, insomma, è “la prima opera dello scrittore, destinata ad una rivista di spessore, [che] segnò l’ingresso ufficiale di Čechov nella grande letteratura”³⁸.

Inoltre, *La steppa* occupa una posizione importante nell’opera cechoviana, in quanto appare proprio in quel periodo in cui Čechov stava elaborando nuove forme espressive ed è quindi una delle prime opere a riflettere il mutamento avvenuto nello stile dello scrittore: la maggior parte dei critici, tra i quali Mirskij e Čudakov³⁹, divide la sua attività letteraria in due periodi distinti, prima e dopo il 1886, notando nelle sue opere un Čechov prima più allegro ed umoristico, poi più maturo, grave e pessimistico.

Nel primo periodo, infatti, a partire dal 1880, Čechov è ancora studente di medicina a Mosca e scrive per esigenze pratiche, per aiutare la famiglia; scrive brevi racconti (bozzetti) per giornali e riviste umoristiche quali “Strekoza” (“La libellula”) o “Sverčok” (“Il grillo”), per un compenso di cinque copeche a riga e sotto vari pseudonimi, quali “Il fratello di mio fratello”, “Un medico senza clienti”, “Antoša Čechontè”. Scrive moltissimo: nel 1884 aveva già scritto più di trecento racconti⁴⁰; questi dovevano essere brevi, divertenti e capaci di attirare l’attenzione del pubblico; in particolare, gli editori esigevano che “non superassero le cento righe e fornissero d’ordinario tre protagonisti ciascuno, netti, vividi, messi a fuoco fino all’estremo in quelle cento righe”⁴¹.

Il secondo periodo segna una progressiva evoluzione espressiva dell’artista: Čechov è ormai uno scrittore conscio di sé e di quel che vuole, grazie anche alla lettera giuntaagli

³⁷ A. P. Čudakov, *Nel mezzo del cammino*, in E. Bazzarelli e F. Malcovati (a cura di), *Anton Čechov. Antologia critica*, Milano, Led, 1992, pp. 141-142.

³⁸ G. P. Berdnikov, *A. P. Čechov. Idejnye i tvorčeskie iskanija*, Moskva-Leningrad, 1961, p. 92.

³⁹ D. S. Mirskij, *Storia della letteratura russa*, Milano, Garzanti, 1965, p. 381; A. P. Čudakov, *Mir Čechova...*, cit., p. 258. Korolenko, invece, individua tre periodi nell’attività cechoviana, v. Korolenko, *Anton Pavlovič Čechov*, in AA. VV., *A. P. Čechov v vospominanijach sovremennikov*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1986, p. 42.

⁴⁰ Così riferisce I. Sibaldi, *Introduzione*, in A. P. Čechov, *La steppa e altri racconti*, trad. di M. Bottazzi, Milano, Mondadori, 1995, p. VIII.

⁴¹ *Ibid.*

da Dmitrij Grigorovič nel 1886, il critico del “Novoe vremja”, che gli riconosceva un grande talento di scrittore e lo esortava a dedicarsi seriamente all’attività letteraria; comincia a pubblicare i suoi racconti nei migliori periodici letterari e abbandona la carriera di medico per dedicarsi interamente alla letteratura; già dal 1887 i racconti puramente comici o umoristici vanno scomparendo, la realtà psicologica dei personaggi diventa più complessa, i temi, le situazioni e gli ambienti diventano più ampi e articolati. Il suo stile insomma si trasforma progressivamente, anche se conserva a tratti un certo andamento ironico; come afferma Polledro nell’introduzione al quinto volume di racconti cechoviani (a cui *La steppa* dà il titolo): “Qui la nota comica o satirica o grottesca, quale deliberato o compiaciuto motivo a sé stante, è del tutto scomparsa, non presentandosi più se non come particolare episodico o descrittivo nel contesto di un racconto patetico o drammatico o di tutto un complesso ritratto psicologico. [...] Insomma, l’umorismo è ormai in *re ipsa*, e, più che personaggi umoristici, abbiamo situazioni umoristiche”⁴².

Tuttavia, contrariamente a quanto ci si può aspettare, Mirskij sostiene: “In genere, il lettore straniero ed anche il pubblico russo più «letterato» conoscono questo scrittore soprattutto dalle sue opere del secondo periodo, ma è certo che la maggior parte dei lettori russi lo apprezza di più come autore dei primi racconti umoristici che come autore de *La mia vita* e de *Le tre sorelle*”⁴³.

In Russia la comparsa de *La steppa* suscitò un’ampia eco, sia presso il pubblico che presso la critica del tempo, tanto che possiamo trovare moltissimi commenti all’opera, positivi e negativi, anche dell’autore stesso; sottolineiamo fin da subito, però, che molti di questi, come vedremo, apparirebbero oggi infondati.

Čechov ricevette per *La steppa* molte lodi per la novità e l’originalità della sua scrittura e soprattutto per il carattere lirico dell’opera: la prima reazione al racconto venne da Pleščeev: “L’ho letto con avidità. Non ho potuto staccarmene, dopo aver iniziato la lettura. E così Korolenko. È di un tale incanto, un tale abisso di poesia”⁴⁴.

Accanto alle lodi, Čechov ricevette per *La steppa* anche molte critiche negative, in primo luogo per l’apparente mancanza di unità e per la frammentarietà; il racconto,

⁴² A. Polledro, *op. cit.*, pp. 6-7.

⁴³ D. S. Mirskij, *op. cit.*, p. 381.

⁴⁴ Dalla lettera di A. N. Pleščeev a Čechov dell’8 febbraio 1888, cit. in E. Bazzarelli, *La steppa di Anton Čechov. Tentativo di analisi*, in E. Bazzarelli e F. Malcovati (a cura di), *op. cit.*, pp. 198-199.

infatti, non ha una trama narrativa vera e propria e si presentava agli occhi di questi critici come una serie di piccoli quadri staccati; lo stesso Čechov, ancora prima di portare a termine l'opera, scrisse insoddisfatto a Grigorovič: “Nell'insieme risulta non un quadro, ma un elenco arido, minuzioso di impressioni, quasi un sommario: un'enciclopedia della steppa, invece di una rappresentazione compiuta, artistica della steppa”⁴⁵.

Tra i critici contemporanei, E. M. Garšin parlava di “schizzi sulla steppa, senza alcuna unità, né idea unificatrice” e di conseguenza affermava che “*La Steppa* è un racconto noioso e richiede al lettore una tensione eccessiva”⁴⁶ e L. E. Obolenskij similmente parlava di “una serie di bozzetti, scene, quadri, tipi, schizzati con grande magistero, ma uniti fra di loro in modo più o meno casuale e artificioso”⁴⁷. Anche N. K. Michajlovskij criticò (e in modo piuttosto aspro) il carattere frammentario del racconto⁴⁸, che attribuiva alle influenze di certi giornali per cui Čechov lavorava, che secondo lui lo avevano abituato alla “frammentarietà, a vagare per via, senza sapere dove andare, senza sapere perché”⁴⁹; infine Ostrovskij, pur notando che “tutto è pieno di vita, di verità, di poesia!”, come gli altri critici della sua generazione affermava: “nel racconto non v'è organizzazione interna, che assegni a tutto il dovuto posto e misura, non v'è un centro, verso cui tendano i singoli personaggi e le piccole particolarità”⁵⁰.

Già alcuni scrittori contemporanei a Čechov replicarono a queste critiche; Korolenko, che fu tra i primi a leggere l'opera, nel 1904 diceva: “Alcuni critici hanno osservato che *La steppa* è come una serie di piccoli quadri, messi in un'unica grande cornice. Non v'è dubbio, tuttavia, che questa grande cornice è permeata dallo stesso sentimento, molto coerente”⁵¹. Un'altra replica, anche se non specificamente espressa per *La steppa*, venne da Tolstoj, che sembra aver compreso a pieno l'arte dello scrittore, distinguendola da quella dei predecessori:

Čechov, come artista, non si può nemmeno paragonare con gli scrittori russi che lo precedettero: con Turgenev, Dostoevskij o anche con me... Čechov ha la sua propria forma come gli impressionisti. Se guardi, vedi uno che sembra scambicciare colori senza far nessuna scelta, come gli capitano fra le

⁴⁵ Dalla lettera di Čechov a Grigorovič del 12 gennaio 1888, *ibid.*, p. 203.

⁴⁶ E. M. Garšin, recensione a *La steppa* in “Vestnik Evropy” del 7 luglio 1888, *ibid.*, p. 195.

⁴⁷ L. E. Obolenskij, *Koncepcija povesti ‘Step’*. *Kontury lic i ideja*, *ibid.*, p. 196.

⁴⁸ V. il suo commento in A. P. Čechov, *Sočinenija...*, cit., p. 634.

⁴⁹ Da una lettera di N. K. Michajlovskij a Čechov, cit. in E. Bazzarelli, *op. cit.*, p. 198.

⁵⁰ Da una lettera di P. N. Ostrovskij a Čechov, *ibid.*, pp. 197-198.

⁵¹ V. G. Korolenko, *op. cit.*, p. 39.

mani e questi scambiccheramenti è come se non avessero alcun rapporto fra loro; ma se ti allontani, e guardi meglio, si riceve nel complesso una impressione meravigliosa: dinanzi a voi c'è uno splendido, indiscutibile quadro.⁵²

In sostanza, quel che questi critici non riuscirono a cogliere al primo impatto con l'opera è che la sua unità non è garantita dalla struttura esterna bensì da quella interna, grazie alla figura di Egoruška e alla presenza costante dell'autore e al ricorrere di alcuni temi presenti in tutto il racconto, quali quello del viaggio, della sorte e della percezione fantastica della steppa da parte di Egoruška.

Altri critici contemporanei, influenzati dalla produzione letteraria precedente, in cui spesso i personaggi erano portatori di un determinato messaggio politico, erano irritati dal fatto che ne *La steppa*, e in Čechov in generale, sono del tutto assenti preoccupazioni politiche, cosa per cui Čechov venne accusato anche di indifferenza morale; tali rimproveri sono oggi assurdi: come nota Vladimir Nabokov, Čechov “invece di fare del personaggio il veicolo di una lezione [...] ci presenta un essere vivo senza preoccuparsi di messaggi politici o di tradizioni letterarie” e d'altra parte, “pur non essendosi mai preoccupato di fornire un messaggio sociale o etico, il suo genio rivelò quasi involontariamente le più cupe realtà dell'affamata, disorientata, servile, rabbiosa Russia contadina meglio di una moltitudine di altri scrittori – Gor'kij, per esempio – che ostentavano le proprie idee sociali in una processione di fantocci dipinti”⁵³.

In sostanza, la critica dell'epoca non seppe cogliere il vero significato dell'opera, come hanno dimostrato gli studi successivi; molte delle critiche che abbiamo qui presentato erano ancora legate a una determinata concezione dell'opera letteraria, agli schemi e alle regole del romanzo russo realista dell'Ottocento, che Čechov rompe e supera; Čechov, infatti, non seguì mai una tendenza letteraria specifica, così come non aderì mai a un movimento politico; soprattutto in un'epoca come la sua, in cui correnti diverse si battevano per il primato, come egli stesso scriveva a Pleščeev in una lettera del 1888, voleva soltanto essere un libero artista:

Ho paura di coloro che cercano di scoprire le tendenze tra le righe e vogliono ad ogni costo vedere in me un liberale o un conservatore. Io non sono un liberale, non sono un conservatore, non sono un

⁵² C. Grabher, *Anton Cechov*, Torino, Slavia, 1929, pp. 103-104.

⁵³ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, Milano, Garzanti, 1994, p. 285, 291.

progressista, non sono un monaco, non sono un indifferentista. Vorrei essere un libero artista e nient'altro.⁵⁴

1.4.2 In Italia: ricezione e traduzioni

In Italia vennero riprese molte posizioni della critica russa dell'epoca: così, venivano rilevati come fatti negativi il carattere frammentario dell'opera cechoviana⁵⁵ e l'assenza in essa di preoccupazioni politiche, tanto che Borgese additava quest'ultima come possibile causa della tarda diffusione di Čechov in Italia (e in Europa) rispetto ad altri autori russi: "immune di passione politica, doveva sembrar poco interessante alle democrazie occidentali, che nella prosa russa udivano e amavano udire innanzi tutto un fragor di catene e un sibilo di *nagaika*"⁵⁶. Inoltre, in Italia l'arte cechoviana è stata a lungo accompagnata dalla caratteristica del pessimismo, o come precisa Maria Luisa Doderò, del "realismo pessimistico"⁵⁷, ma se Čechov, sostiene Lo Gatto, "ritenendo di non essere un pessimista, rivelò le pieghe più tristi e nascoste della natura umana, fu appunto perché, come egli stesso disse, amò la vita"⁵⁸.

Anche in Italia, insomma, come sostiene Riccardo Picchio, "l'analisi critica ha fittiziamente creato problemi che, in realtà, sono estranei all'opera cechoviana"⁵⁹, problemi che sono stati rivalutati e risolti dagli studi successivi, già a partire dal periodo tra le due guerre e fino ai nostri giorni⁶⁰.

Fu soprattutto nel periodo tra le due guerre, infatti, nonostante di Čechov fossero state tradotte molte opere già prima della Prima guerra mondiale, che il pubblico italiano aveva preso un'ampia conoscenza del nostro autore (che avrebbe portato a una progressiva revisione dei giudizi), in buona parte grazie all'operato della casa editrice

⁵⁴ Dalla lettera di Čechov a Pleščeev del 4 ottobre 1888, cit. in D. Avrese, *Anton Pavlovič Čechov: il momento della rivelazione*, Padova, Liviana, 1973, p. 39.

⁵⁵ V. ad esempio G. A. Borgese, *op. cit.*, p. 253.

⁵⁶ G. A. Borgese, *op. cit.*, p. 254.

⁵⁷ M. L. Doderò, *op. cit.*, p. 493.

⁵⁸ E. Lo Gatto, *La letteratura russa moderna*, Firenze, Sansoni Accademia, 1968, p. 450.

⁵⁹ R. Picchio, *I racconti di Čechov*, Torino, ERI, 1961, p. 10.

⁶⁰ In particolare, tra i più recenti studi italiani su Čechov, vogliamo ricordare per la sua originalità quello di Giuseppe Ghini, il quale conduce una lettura mitologica de *La steppa*, che a suo parere presenta una "struttura perfettamente iniziatica": in questo viaggio attraverso la steppa che lo porterà a iniziare una nuova vita, Egoruška compie un percorso iniziatico, che lo farà passare dall'infanzia alla giovinezza, G. Ghini, *La steppa di Čechov come viaggio iniziatico. Una lettura mitologica*, in: "Russica Romana" 8 (2001).

Slavia di Torino, che pubblicò una prima edizione delle novelle quasi completa negli anni 1927-1934⁶¹, oltre ad una monografia critica su Čechov scritta da Carlo Grabher⁶².

In particolare, la prima traduzione italiana de *La steppa* compare dopo la Prima guerra mondiale, nell'anno 1920, piuttosto tardi rispetto alla sua prima pubblicazione in Russia: dal 1888 erano passati già più di trent'anni!

La ragione per tale ritardo è pressoché inspiegabile: per molte opere di Čechov abbiamo, infatti, versioni italiane uscite a pochi anni di differenza rispetto a quella originale in Russia, ad esempio abbiamo già visto che *Il tifo* era stato tradotto, a prescindere dalla qualità della sua traduzione, dopo soli tre anni dalla sua uscita in Russia e *I contadini* a solo un anno; per quanto riguarda il teatro, *Le tre sorelle* era uscito nello stesso anno della pubblicazione russa (1901) e *Il giardino dei ciliegi* (con titolo *L'orto delle ciliege*) nel 1906, con soli due anni di distacco.

In Italia fino ad oggi sono state eseguite ben 16 traduzioni de *La steppa*. A partire dalla sua prima traduzione del 1920, infatti, vari editori e traduttori hanno dimostrato un fervido interesse per l'opera: tra le due guerre escono altre due traduzioni de *La steppa*, nel 1929 e nel 1930, e dopo la Seconda guerra mondiale ne usciranno molte altre, soprattutto nel corso degli anni Sessanta, caratterizzati, come abbiamo già detto, da un rapido incremento di versioni dal russo.

Vedremo ora nel dettaglio quali sono le traduzioni e i traduttori italiani de *La steppa*, a partire dalla prima traduzione del 1920. Ci soffermeremo soprattutto sulle sue prime traduzioni, in primo luogo per il ruolo fondamentale che queste svolsero nella conoscenza di Čechov in Italia e in secondo luogo perché sono quelle di cui si dispone ad oggi di più informazioni.

La steppa di Olga Resnevič

La prima traduzione de *La steppa*, come abbiamo accennato, esce nell'anno 1920 nella traduzione di Olga Resnevič Signorelli per la casa editrice La Voce (Società Anonima Editrice La Voce) di Roma⁶³, fondata nel 1919 da Giuseppe Prezzolini.

⁶¹ Le traduzioni erano ad opera di Giovanni Faccioli e di Zino Zini, v. cap. 1.2.

⁶² C. Grabher, *op. cit.*

⁶³ Anton Cecof, *La steppa: racconto di un viaggio*, trad. dal russo da Olga Resnevic, Roma, La Voce, 1920.

La traduzione è condotta direttamente dal russo, come conferma la dicitura all'interno dell'opera, "tradotto dal russo da Olga Resnevic": è questo il periodo, infatti, come abbiamo visto, in cui comincia a diffondersi un nuovo atteggiamento di rigore delle traduzioni e La Voce è una delle prime editrici a distinguersi in questo: tra gli altri, Piero Gobetti lodò le sue traduzioni, definendole "oneste" e "serie"⁶⁴.

Olga Resnevič⁶⁵ nasce in Lettonia nel 1883 e si trasferisce in Italia nel 1904, prima a Siena, poi dal 1906 a Roma, per proseguire lo studio della medicina, che aveva cominciato all'università di Berna. Terminati gli studi nel 1908, comincerà ad esercitare la professione medica, trovando tuttavia il tempo per dedicarsi anche alla letteratura, italiana e russa, grazie ai suoi contatti sia con i maggiori letterati italiani del primo Novecento, che con la comunità russa della capitale. In particolare, questi rapporti si infittiscono quando insieme al compagno Angelo Signorelli dà vita nella loro casa di via XX Settembre ad un salotto letterario, che diverrà "uno dei centri più animati e raffinati della vita artistica e culturale della capitale"⁶⁶, a cui prendono parte molti letterati e artisti dell'epoca, italiani e russi (ma non solo); tra questi ricordiamo in particolare l'attrice di teatro Eleonora Duse, che Olga incontrò nel 1915 e a cui rimase legata da una profonda amicizia fino alla morte dell'attrice nel 1924, in seguito alla quale Olga rimarrà per anni impegnata nel scriverne una significativa biografia⁶⁷ ed altre numerose pubblicazioni.

Con la guerra e l'interruzione dello *status quo*, Olga comincia a interessarsi sempre più alle questioni letterarie, fino alla decisione di dedicarsi a tempo pieno a guerra finita, quando comincia anche la sua attività di traduttrice: è dell'anno 1919 la sua prima traduzione letteraria, quella di un saggio del filosofo russo Nikolaj Berdjaev, *L'anima della Russia*, pubblicata nella rivista di Umberto Zanotti Bianco "La voce dei popoli". Successivamente collabora anche alla rivista di Lo Gatto "Russia", per cui traduce scritti di Gogol', Šestov, Belyj e Aleksej Tolstoj, finché nel 1920 esce per l'editrice La Voce *La steppa*, che vede Prezzolini nel ruolo di revisore.

⁶⁴ P. Gobetti, *Nuove traduzioni*, in "Poesia ed arte", a. II, n. 6-7, giu.-lug. 1920, cit. in F. Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere: Italia, 1903-1943*, Firenze, Le lettere, 2007, pp. 63-64.

⁶⁵ Le informazioni sulla traduttrice sono tratte dall'opera curata da E. Garetto e D. Rizzi, *Archivio russo-italiano VI: Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, Salerno, Europa Orientalis, 2010, vol. I-II e dal saggio di E. Garetto, *Olga Resnevič Signorelli*, in V. Strada, *I russi e l'Italia*, Milano, Banco ambrosiano veneto, 1995.

⁶⁶ E. Garetto, *op. cit.*, p. 203.

⁶⁷ Olga Resnevič Signorelli, *La Duse*, Roma, Angelo Signorelli Editore, 1938.

La sua attività di traduttrice continua nel corso degli anni: si dedica in particolar modo a Dostoevskij, di cui traduce *Cuor debole, Il piccolo eroe*⁶⁸ e *I demoni* (con il titolo *Gli ossessi*)⁶⁹, ma anche a Gogol', Tolstoj e ad autori a lei contemporanei quali Belyj, Aleksej Tolstoj, Vsevolod Ivanov, Vjačeslav Ivanov, Leonov, Pil'njak, Blok e Esenin; collaborerà a molte riviste, tra cui "La Fiera letteraria", "La Nuova Antologia" e "La Stampa", in cui è autrice, oltre che di traduzioni, anche di numerosi scritti critici su letterati e artisti⁷⁰.

La sua traduzione de *La steppa* suscitò l'interesse di molti letterati (e non) del tempo e contribuì a una più ampia conoscenza di Čechov nell'Italia tra le due guerre. Dalle lettere di Olga e Giovanni Papini, che Olga conobbe all'inizio del 1917 e a cui era legata da un interesse speciale per Dostoevskij, oltre ad alcuni progetti letterari, si ricava che Olga nutre una passione particolare per Čechov, per le sue "opere perfette, uscite da un cuore freddo e da una mente osservatrice priva di qualsiasi illusione o fede"⁷¹ e a Papini, che sembra non capire questa sua passione risponde "«Bisogna essere italiani per capire i *Promessi sposi*», Lei mi disse una volta. Bisogna essere russi per amare Cecov. Ed io ho tradotto la *Steppa*"⁷². Sempre da queste sappiamo che l'opera ebbe un certo successo: "Ho visto stamani Prezzolini e mi ha detto che il suo Cecov si vende molto. Io non ho potuto ancora leggerlo; mi sembra però che l'italiano sia buono"⁷³.

L'opera tradotta dalla Resnevič riscosse, infatti, i consensi di molti critici italiani dell'epoca: Lo Gatto ne era "entusiasta"⁷⁴ e la invitava a collaborare a "Russia", Cesare Lodovici ne apprezzava la lingua usata dicendo "la Sua traduzione della *Steppa* mi ha esaltato perché la trovo stilisticamente perfetta – voglio dire stilisticamente efficace e affascinante nel suo italiano"⁷⁵; Nicola Moscardelli la valutava "una traduzione fedele e artistica insieme"⁷⁶. Maver, infine, registra anche alcune incoerenze traduttive

⁶⁸ F. M. Dostoievskij, *Cuor debole. Il piccolo eroe*, tradotti direttamente dal russo a cura di Olga Resnevic, Firenze, La Voce, 1921.

⁶⁹ Fjodor Dostojevskij, *Gli ossessi: romanzo*, trad. dal russo di Olga Resnevic con prefazione e cenni biografici, Foligno, Franco Campitelli Editore, 1928.

⁷⁰ Per una bibliografia completa delle opere di Olga Resnevič si veda E. Garetto, D. Rizzi, *Bibliografia degli scritti e delle traduzioni*, in ID., *op. cit.*, vol. I, pp. 79-94.

⁷¹ Dalla lettera di Olga a Papini del 24 giugno 1918, cit. in D. Rizzi, *Olga Signorelli nella storia culturale italiana*, in E. Garetto e D. Rizzi, *op. cit.*, vol. II, p. 64.

⁷² Dalla lettera di Olga a Papini dell'8 luglio 1918, *ibid.*, p. 65. Come afferma D. Rizzi, l'ultima frase "Ed io ho tradotto la *Steppa*" va intesa come l'espressione della ferma intenzione di farlo.

⁷³ Dalla lettera di Papini a Olga del 10 novembre 1920, *ibid.*, p. 65.

⁷⁴ Dalla lettera di Lo Gatto a Olga del 20 novembre 1920, *ibid.*, p. 67.

⁷⁵ Dalla lettera di Lodovici a Olga del 7 aprile 1966, *ibid.*, pp. 66-67.

⁷⁶ Da un articolo di giornale di Moscardelli non specificato, *ibid.*, p. 67.

nell'opera: "La traduzione, buona nel complesso, è di valore un po' disuguale. Pagine bellissime dimostrano, nella traduttrice, una sensibilità squisita. Bisognerebbe però ritoccare un po' alcune altre pagine che sono meno espressive"⁷⁷.

L'opera nella traduzione della Resnevič verrà ripubblicata nel 1941 dalla casa editrice Vallecchi di Firenze⁷⁸, che aveva raccolto l'eredità de La Voce. Da un confronto con la prima traduzione del '20 capiamo che l'opera è stata nel frattempo rivista dalla traduttrice; inoltre, è accompagnata ora da una prefazione scritta dalla stessa Resnevič, che prima non era presente. Tale traduzione deve aver goduto di un discreto successo negli anni, considerando le sue varie ristampe, uscite negli anni 1943, 1949, 1970 e 1973.

La steppa di Boris Jakovenko e di Zino Zini

Negli anni tra le due guerre uscirono altre due traduzioni de *La steppa*: la prima nel 1929 ad opera di Boris Jakovenko per la casa editrice Carabba di Lanciano⁷⁹ e la seconda l'anno successivo per mano del letterato Zino Zini per Slavia⁸⁰.

Boris Valentinovič Jakovenko (1884-1949)⁸¹ è russo di nascita, ma europeo di formazione, cosa che influì molto sulle sue idee: nato a Tver' nel 1884, svolgerà gran parte dei suoi studi universitari all'estero, prima a Parigi, poi a Heidelberg e a Friburgo in Brisgovia.

Nella sua vita egli si interessò principalmente di filosofia e storia della filosofia, in particolare delle correnti che si stavano sviluppando in quegli anni in Germania, e fu attivo collaboratore di varie riviste filosofiche, come la moscovita "Logos", e vicine al socialismo rivoluzionario, come le italiane "La Russia" e "La Russia nuova" (da lui diretto); svolse anche un'importante attività di traduttore: per noi italiani (trascorre dieci anni in Italia, a Roma, dal 1914 al 1924) fu autore di numerose traduzioni dal russo, ma

⁷⁷ G. Maver, *Anton Cecov: opere recentemente tradotte*, in: "Russia" I, 3, 1921, p. 248.

⁷⁸ Antonio Cechov, *La steppa: storia di un viaggio*, traduzione diretta dall'originale russo e prefazione di Olga Resnevic, Firenze, Vallecchi, 1941.

⁷⁹ Anton Cehov, *La steppa*, trad. di Boris Jakovenko, Lanciano, Carabba, 1929.

⁸⁰ Anton Cechov, *La steppa: racconti*, versione integrale dal russo con note di Zino Zini, Torino, Slavia, 1930.

⁸¹ Le informazioni su Boris Jakovenko sono tratte da D. Rizzi, *Lettere di Boris Jakovenko a Odoardo Campa (1921-1941)*, in D. Rizzi e A. Šiškin (a cura di), *Archivio russo-italiano*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 1997 e da L. Beghin, *op. cit.*, pp. 307-310.

tradusse anche dall'italiano verso il russo: nel 1922 pubblicò ad esempio la traduzione di *Un uomo finito* di Giovanni Papini⁸².

Dal russo rese negli anni Venti e Trenta molti classici per varie case editrici: per Slavia tradusse *I cosacchi* di Tolstoj⁸³, per Carabba, Vallecchi e La Nuova Italia tradusse una decina di opere di Dostoevskij (la sua prima versione dal russo fu quella delle *Memorie del sottosuolo*⁸⁴), Tolstoj, Ostrovskij e Korolenko, mentre molte altre rimasero inedite. Di Čechov, oltre a *La steppa*, tradusse *Le tre sorelle* per Vallecchi nel 1925⁸⁵.

Come succedeva spesso per i traduttori di origine russa, Jakovenko si avvaleva sempre dell'aiuto di uno scrittore italiano; inoltre, le sue traduzioni miravano al massimo rispetto dello stile dell'originale: in una lettera a Odoardo Campa, commentando la sua prima versione dostoevskiana, affermava che “anche in italiano Dostoevskij deve rimanere Dostoevskij, cioè uno scrittore che filologicamente e stilisticamente è talvolta incredibilmente confuso, tormentato, rozzo, violento, aspro, trasandato”⁸⁶.

Zino Zini (1868-1937)⁸⁷, come Jakovenko, dedicò gran parte della sua vita alla filosofia, che insegnò anche, all'università di Torino, e solo in tarda età, negli anni del primo dopoguerra, si volse alla traduzione.

Beghin riferisce che non si sa quando e con chi imparò il russo; dal russo in ogni modo tradusse due autori, Čechov e Turgenev: del primo tradusse *La steppa* e altri due racconti, *Una storia noiosa* e *Mia moglie* per Slavia (tutti e tre pubblicati nella stessa raccolta), del secondo tradusse il romanzo *Fumo* per Utet⁸⁸.

Le sue traduzioni, in linea con i nuovi ideali di rispetto e rigore che andavano affermandosi in quegli anni, erano “nell'insieme fedeli e accurate, anche se non prive qua e là di errori di poco conto”⁸⁹. Riguardo alla sua traduzione per Slavia, Leone Ginzburg parlava di “un'ottima traduzione, colorita e prudente, di tre lunghi racconti del

⁸² G. Papini, *Končenyj čelovek*, Berlin, Slovo, 1922.

⁸³ L. Tolstoj, *I cosacchi. L'incursione*, prima versione integrale e conforme al testo russo con note di Boris Jakovenko, Torino, Slavia, 1927.

⁸⁴ F. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, trad. di Boris Jakovenko, Lanciano, Carabba, 1924.

⁸⁵ Anton Čekov, *Le tre sorelle: dramma in quattro atti*, traduzione e introduzione di Boris Jakovenko, Lanciano, Carabba, 1929.

⁸⁶ Dalla lettera di Jakovenko a Odoardo Campa del 16 settembre 1924, cit. in L. Beghin, *op. cit.*, p. 310.

⁸⁷ Le informazioni su Zino Zini sono tratte da L. Beghin, *op. cit.*, pp. 316-318.

⁸⁸ I. Turgenev, *Fumo*, a cura di Zino Zini, Torino, Utet, 1935.

⁸⁹ L. Beghin, *op. cit.*, p. 318.

Čechov. [...] È oltremodo consolante vedere uno scrittore di buona fama, dal vivace e versatile ingegno, accostarsi, seguendo l'esempio della duchessa d'Andria e di pochi altri, a quella *res nullius* che è ancora la letteratura russa, troppo spesso rivelata al nostro pubblico da onestissime maestre di grammatica o da signore col fascino slavo"⁹⁰.

Zini non si occupò solo di traduzioni dal russo, ma anche da altre lingue: tradusse dall'inglese (Bentham), dal francese (Jean-Jacques Rousseau), dal tedesco (Otto von Bismarck), dal norvegese (Ibsen) e dallo svedese (Strindberg).

Le traduzioni de *La steppa* dopo la Seconda guerra mondiale: *La steppa* di Alfredo Polledro

Dalla fine della Seconda guerra mondiale ad oggi sono state commissionate, o riproposte, moltissime versioni de *La steppa*, in particolar modo negli anni Sessanta.

Subito dopo la guerra esce, nell'anno 1945, una nuova traduzione de *La steppa*, eseguita da una certa Assia Bjelov per la casa editrice Ultra di Milano⁹¹. Di questa traduttrice, tuttavia, non siamo riusciti a ricavare nessuna notizia bio-bibliografica: sembra che abbia lavorato per quest'unica casa editrice, traducendo soltanto quest'opera. Ricaviamo soltanto dalla presentazione della collana "Ghirlanda", a fine volume, che le traduzioni delle opere straniere in pubblicazione sono "oltre che integrali, dirette, affidate a traduttori espertissimi e letterati essi stessi". Purtroppo, come si vedrà, per molti altri traduttori non siamo riusciti a trovare esaustive informazioni.

Anche per il traduttore della versione successiva, Agostino Villa, non abbiamo ricavato molte informazioni se non le numerose traduzioni da lui effettuate dai primi anni del secondo dopoguerra in poi: dai cataloghi sappiamo che di Čechov traduce, oltre a *La steppa*, molti altri racconti; in particolare, *La steppa* viene inclusa per la prima volta all'interno del secondo volume di *Racconti* edito da Einaudi nel 1950⁹², raccolti in tutto in cinque volumi, che usciranno in fasi successive. Traduce poi moltissime opere di classici russi, quali Dostoevskij, Tolstoj, Gogol', Gor'kij, Puškin, ma anche, in anni

⁹⁰ L. Ginzburg, *Letteratura russa e letterati italiani*, in ID., *Scritti*, Torino, Einaudi, 1964, p. 314.

⁹¹ Anton Cechov, *La steppa: storia di un viaggio e altri racconti*, a cura di Assja Bjelov, Milano, Ultra, 1945.

⁹² Anton Cechov, *Racconti*, vol. 2, trad. di Agostino Villa, Torino, Einaudi, 1950.

più recenti, dello scrittore sovietico Michail Šoločov e dello psicologo sovietico Lev Vygotskij.

Tra le traduzioni del secondo dopoguerra, quella che più attirò l'attenzione del pubblico e della critica italiane contemporanee fu sicuramente quella eseguita da Alfredo Polledro nel 1951 per la BUR di Rizzoli⁹³.

Abbiamo già avuto occasione di nominare questo traduttore nella parte precedente dell'elaborato in quanto fondatore della casa editrice Slavia, la quale esercitò un ruolo tanto importante e innovativo nel periodo tra le due guerre. La fine di questa esperienza (1934) non interruppe, tuttavia, il lavoro di traduttore di Polledro, che continuò a tradurre molte opere per varie case editrici anche dopo la guerra, tra cui, appunto, *La steppa* di Čechov.

Alfredo Polledro (1885-1961)⁹⁴, oltre che fondatore e direttore della casa editrice Slavia di Torino, fu giornalista, traduttore e studioso di letteratura russa.

Nato a Torino nel 1885, si era laureato in legge in questa città e fino allo scoppio della Prima guerra mondiale fu legato alle vicende del sindacalismo rivoluzionario, passando anche brevi periodi in carcere. Nel 1905 incontra Rachele Gutman, polacca di nascita, stabilitasi nel 1904 in Italia, a Torino, per studiare medicina; Rachele diverrà, oltre che la moglie, anche la causa principale dell'interessamento di Polledro alla lingua e alla letteratura russa.

Polledro comincia ad occuparsi di traduzioni dal russo già negli anni della guerra, inizialmente traduce insieme alla moglie, poi col tempo anche da solo; insieme a Rachele prepara alcune opere a carattere didattico, come un'edizione scolastica de *La signorina-contadina* di Puškin⁹⁵, una *Grammatica russa teorico-pratica*⁹⁶, una delle prime per italiani, e un'*Antologia russa*⁹⁷, che escono rispettivamente nel 1916, 1917 e 1919 e che ebbero numerose ristampe per il successo che godettero, soprattutto tra coloro che si disponevano allo studio del russo. Nel 1920 traducono, sempre insieme,

⁹³ Anton Cechov, *Tutte le novelle: La Steppa*, trad. di Alfredo Polledro, Milano, Rizzoli, 1951.

⁹⁴ Le informazioni su Alfredo Polledro sono ricavate da L. Beghin, *op. cit.*, pp. 253-266 e dal saggio di S. Adamo, *op. cit.*

⁹⁵ A. S. Puškin, *La signorina-contadina*, novella, testo russo con accentazione, versione letterale e libera, note grammaticali e prefazione a cura di Rachele Gutman-Polledro e Alfredo Polledro, Torino, Lattes, 1916.

⁹⁶ R. Gutman-Polledro, A. Polledro, *Grammatica russa teorico-pratica*, con accentazione, esercizi, letture, nomenclatura e dizionarietto, Torino, Lattes, 1917.

⁹⁷ R. Gutman-Polledro, A. Polledro, *Antologia russa: con studio particolare dei verbi, accentazione dell'intero testo, note e questionari*, Torino, Lattes, 1919.

alcuni racconti di Arkadij Averčenko⁹⁸ e un racconto di Leonid Andreev, *Tenebra*, pubblicato sull'“Ordine Nuovo”⁹⁹; molte altre versioni apparvero successivamente su giornali e riviste, tra cui quelle sul “Baretti” di Gobetti negli anni 1925-1926.

Per Slavia Polledro tradusse otto volumi, soprattutto di Dostoevskij, e scrisse molte prefazioni; dopo la sua chiusura, continuò la sua attività di traduttore per varie case editrici: per Laterza tradusse *Tolstoj e Dostoevskij* di Merežkovskij¹⁰⁰, per Einaudi *L'idiota* di Dostoevskij¹⁰¹ e presso l'Istituto Editoriale Italiano i romanzi *Resurrezione* e *Guerra e pace*¹⁰² di Tolstoj. Negli anni Quaranta tornò alle pubblicazioni didattiche, probabilmente aiutato dalla moglie, con un manuale di conversazione dal titolo *In russo si dice così*¹⁰³ e un *Dizionario moderno russo-italiano*¹⁰⁴.

Negli anni Cinquanta si dedicò alla traduzione dei racconti di Čechov per Rizzoli, che costituiscono la “prima edizione italiana completa e integrale dei racconti del Čechov”¹⁰⁵, tutti tradotti da Polledro e raccolti in ben dodici volumi¹⁰⁶: *La steppa* entra nel quinto volume, in una raccolta che porta lo stesso titolo dell'opera e che contiene anche i racconti: *Nemici, L'incubo, Nella notte santa, La fortuna, Il tifo, Vagnka, Lo zufolo, Ruzzola-campi e Un problema*.

In generale, le traduzioni di Polledro, sia prima che dopo la fondazione di Slavia, rispondevano alle linee guida che abbiamo visto esposte nell'*Introduzione* alla sua traduzione dei *Fratelli Karamazov*: miravano ad essere integrali e fedeli al testo russo in maniera assoluta, senza “orpelli, lisciature, adulteramenti”.

⁹⁸ A. Averčenko, *Novelle da ridere*, tradotte per la prima volta direttamente dal russo da A. e R. Polledro, Roma, La Voce, 1920.

⁹⁹ L. Andreev, *Tenebra*, in “L'Ordine Nuovo”, 9 ott.-11/18 dic. 1920.

¹⁰⁰ D. Merežkovskij, *Tolstoj e Dostoevskij. Vita, creazione, religione*, trad. di A. Polledro, Bari, Laterza, 1938.

¹⁰¹ F. Dostoevskij, *L'idiota*, trad. di A. Polledro, Torino, Einaudi, 1941.

¹⁰² L. Tolstoj, *Resurrezione*, trad. di A. Polledro, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1947; ID., *Guerra e pace*, trad. di A. Polledro, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1962.

¹⁰³ A. Polledro, *In russo si dice così. Manuale di conversazione e nomenclatura italo-russa con pronuncia figurata*, Torino, Editrice Libreria Italiana, 1941.

¹⁰⁴ R. Gutman-Polledro, A. Polledro, *Dizionario moderno russo-italiano*, con introduzione grammaticale e appendice, Torino, Lattes, 1949.

¹⁰⁵ A. Polledro, *Nota*, in Anton Čechov, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁶ La raccolta *Tutte le novelle* è composta dai volumi: *Teste in fermento, Il fiammifero svedese, Uno scherzetto, Il giudice istruttore, La steppa, Una scommessa, Una storia noiosa, Il duello, Il monaco nero, Lo studente, I contadini, Anima cara*.

Come abbiamo già visto, Polledro ricevette molti commenti positivi per la sua iniziativa editoriale; molti ne ricevette anche per le sue traduzioni: tra gli altri, Lo Gatto lo definiva “uno dei più diligenti traduttori italiani dal russo”¹⁰⁷.

Le traduzioni de *La steppa* dopo la Seconda guerra mondiale: dagli anni Sessanta fino ad oggi

Come abbiamo visto, gli anni Sessanta segnano un vero boom editoriale per le traduzioni dal russo, in gran parte grazie all’opera di “destalinizzazione” attuata da Nikita Chruščëv; questo si riflette nelle nuove traduzioni de *La steppa*: solo negli anni Sessanta ne vengono pubblicate sei, senza contare tutte le numerose ristampe delle versioni già eseguite precedentemente.

La prima di questa serie è la traduzione eseguita da Giacinta de Dominicis Jorio per Mursia nel 1962¹⁰⁸, a cui seguono nel 1964 una traduzione per la casa milanese Cino del Duca, in cui non viene però indicato il nome del traduttore¹⁰⁹, e nel 1965 un’altra di Dante Giampieri per La nuova Italia¹¹⁰; nello stesso anno, il 1966, escono poi altre tre nuove traduzioni: quella di Alfiero Armuzzi per la forlivese Forum¹¹¹, quella di Marinella Pagura per la milanese Fabbri¹¹² e infine la traduzione a quattro mani di Ercole Reggio e Marussia Škirmantova per Garzanti¹¹³.

Come abbiamo già accennato, per la maggior parte di questi traduttori non siamo riusciti a ricavare molte informazioni, così che in molti casi verranno solamente indicate le altre opere tradotte (dal russo e non) per mano loro.

Giacinta de Dominicis Jorio si è occupata soprattutto di classici russi dell’Ottocento, quali Dostoevskij, Tolstoj, Puškin, Lermontov, Gončarov, Turgenev, Ostrovskij, ma anche dei più recenti Korolenko, Gor’kij e Šolochov; di Čechov traduce *La steppa*, ma anche *La signora col cagnolino* (dal titolo *La signora dal cagnolino*),

¹⁰⁷ E. Lo Gatto, *Gli studi slavi in Italia*, in “Rivista di letterature slave” a. II, fasc. III, sett. 1927, p. 467, cit. in S. Adamo, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁸ A. P. Čechov, *La steppa: storia di un viaggio; La signora dal cagnolino*, trad. di Giacinta de Dominicis Jorio, Milano, Mursia, 1962.

¹⁰⁹ A. P. Čechov, *La steppa*, Milano, C. del Duca, 1964.

¹¹⁰ A. P. Čechov, *La steppa*, trad. di Dante Giampieri, Firenze, La Nuova Italia, 1965.

¹¹¹ A. P. Čechov, *La steppa e altri racconti*, trad. di Alfiero Armuzzi, Forlì, Forum, 1966.

¹¹² A. P. Čechov, *La steppa*, trad. di Marinella Pagura, Milano, Fabbri, 1966.

¹¹³ A. P. Čechov, *La steppa e altri racconti*, trad. di Ercole Reggio e Marussia Škirmantova, Milano, Garzanti, 1966.

compresa nello stesso volume. Inoltre, negli anni Settanta traduce dal francese due opere di Alphonse De Lamartine e dei fratelli Goncourt.

Dante Giampieri (1919-1985), oltre che traduttore, è stato un poeta e narratore toscano; traduce dal russo solo *La steppa* e *La figlia del capitano* di Puškin¹¹⁴, sempre per la casa editrice fiorentina La Nuova Italia.

Lo scrittore Alfiero Armuzzi traduce solo *La steppa* dal russo; traduce poi dal francese, per cui è autore anche di due opere a carattere didattico.

Marinella Pagura ha tradotto soprattutto dal francese e dall'inglese; dal russo, oltre a *La steppa*, traduce *Tarass Bulba* di Gogol¹¹⁵ e un pezzo tratto da *Guerra e pace*¹¹⁶, sempre per la casa editrice Fabbri di Milano.

Infine, i nomi dello scrittore Ercole Reggio e di Marussia Škirmantova (probabilmente russa di origine¹¹⁷), figurano nei cataloghi bibliotecari solo come traduttori di alcuni racconti cechoviani; in particolare, *La steppa* esce insieme ai racconti *Una storia noiosa*, *Un regno di donne*, *Nella bassura*, *Volodja*, *L'uomo nell'astuccio*, *Dušenka*, *Rotolacampo*, *Rimorso* e *Il violino di Rotschild*.

A partire dall'anno 1966 si registra una diminuzione nel numero di nuove versioni della *Steppa*, che da allora cominciano ad apparire ad un intervallo di circa dieci anni tra di loro: abbiamo individuato una traduzione eseguita da Elsa Mastrocicco nel 1975 per le Edizioni Paoline¹¹⁸, una del 1985 per Editori Riuniti da parte di Emanuela Guercetti¹¹⁹, un'altra del 1995 per Mondadori eseguita da Monica Bottazzi¹²⁰ e, infine, una del 2012 ad opera di Giada Perini per la casa editrice fiorentina Barbes¹²¹.

Il nome di Elsa Mastrocicco figura nei cataloghi come traduttrice dal russo, oltre de *La steppa*, delle opere *Il giocatore* e *Le notti bianche* di Dostoevskij (1968), *Un ballo in maschera* e *Un eroe del nostro tempo* di Lermontov (1969), *Padri e figli* di Turgenev

¹¹⁴ A. S. Puškin, *La figlia del capitano*, trad. di Dante Giampieri, Firenze, La Nuova Italia, 1965.

¹¹⁵ N. V. Gogol', *Tarass Bulba*, trad. di Marinella Pagura, Milano, Fabbri, 1968.

¹¹⁶ L. N. Tolstoj, *Il romanzo di Natascia: da Guerra e pace*, trad. di Marinella Pagura, Milano, Fabbri, 1968.

¹¹⁷ Era una prassi consolidata già da molto tempo per la letteratura russa quella di affidare la traduzione a uno scrittore italiano e a una persona di origine russa; in particolare, in questo caso i due traduttori devono aver lavorato alla pari, vista l'indicazione di entrambi i nomi nel volume.

¹¹⁸ A. P. Čechov, *La steppa*, trad. di Elsa Mastrocicco, Roma, Edizioni Paoline, 1975.

¹¹⁹ A. P. Čechov, *Crisi di nervi e altri racconti*, trad. di Emanuela Guercetti e Francesca Gori, Roma, Editori Riuniti, 1985.

¹²⁰ A. P. Čechov, *La steppa e altri racconti*, trad. di Monica Bottazzi, Milano, Mondadori, 1995.

¹²¹ A. P. Čechov, *La steppa*, trad. di Giada Perini, Firenze, Barbes, 2012.

(1969), *La figlia del capitano* di Puškin (1973), *La madre* di Gor'kij (1973) e *Anna Karenina* di Tolstoj (1979).

Emanuela Guercetti insegna teoria e tecnica della traduzione russa all'università di Milano. A partire dagli anni Ottanta, ha tradotto moltissimo dal russo e per diverse case editrici, dagli autori classici dell'Ottocento e del Novecento, quali Dostoevskij, Tolstoj, Gogol', Gor'kij, Bulgakov, a quelli a noi contemporanei, quali Fazil' Iskander e Ljudmila Ulickaja, Boris Akunin e Aleksandra Marinina. Per quanto riguarda Čechov, oltre a *La steppa*, inclusa all'interno del volume intitolato *Crisi di nervi e altri racconti*, ha collaborato, insieme ad altri traduttori, anche alla traduzione degli altri racconti cechoviani facenti parte dei cinque volumi pubblicati dalla romana Editori Riuniti negli anni 1885-1886. Nel 2013 ha vinto il Premio Gor'kij per la traduzione.

Monica Bottazzi si è laureata all'università di Milano nell'anno 1992/93 con una tesi sul *lubok* russo; ha tradotto per Mondadori due volumi di racconti cechoviani, quello che include *La steppa* e un secondo volume dal titolo *La mia vita e altri racconti*. Inoltre, dal russo ha tradotto anche i diari di Nicola II¹²².

Infine, Giada Perini è attualmente redattrice editoriale presso Edizioni Clichy; oltre a *La steppa*, ha tradotto dal tedesco *Il processo* di Kafka¹²³, sempre per Barbes, casa editrice fiorentina che ha avuto breve esistenza, dal 2007 al 2012.

¹²² Nicola II Romanov, *I diari dell'ultimo zar*, a cura di M. Bottazzi, Milano, Leonardo, 1991.

¹²³ F. Kafka, *Il processo*, trad. di Giada Perini, Firenze, Barbes, 2009.

CAPITOLO 2

ANALISI TESTUALE DI TRE TRADUZIONI DE *LA STEPPA*

In questo capitolo verranno prese in esame tre traduzioni italiane de *La steppa* di Čechov, per poter condurre un'analisi comparativa delle strategie traduttorie adottate dai singoli traduttori nella resa del testo russo originale.

La steppa appare come un testo complesso per il traduttore, in quanto alle difficoltà derivate dalla distanza tra le due lingue in questione, se ne aggiungono altre, date dalla struttura e dallo stile originali dell'opera.

Vediamo, quindi, quali sono le principali difficoltà presentate dal testo in questo senso.

Innanzitutto, il testo è privo di una vera e propria trama narrativa e si presenta piuttosto come una serie di quadretti, di frammenti in apparenza privi di legami evidenti, ma in realtà tenuti insieme dal motivo comune del viaggio e della percezione fantastica della steppa da parte di Egoruška. La complessità, quindi, non sta tanto nella struttura esterna del testo, appunto mancante, ma in quella interna, e cioè nelle intense ed estese descrizioni della natura, in cui abbondano termini caratteristici della flora e della fauna steppiche, e nell'affollarsi di impressioni e stati d'animo contrastanti del bambino, che ha davanti a sé un nuovo mondo da scoprire.

Un'altra difficoltà deriva dal cambiamento continuo dei punti di vista, da quello di Egoruška a quello dell'autore, e viceversa: l'occhio fantastico di Egoruška assimila direttamente il mondo della steppa, mentre l'autore interviene per interpretare le confuse percezioni del bambino e per descrivere il paesaggio reale. A volte interviene apertamente, altre volte non esistono evidenti passaggi tra i due punti di vista, così che le impressioni dell'autore si mescolano a quelle del bambino. Il risultato è un continuo passaggio dalla confusione alla spiegazione, dalla fantasia alla realtà.

Infine, a rendere il tutto più complicato, c'è l'aspetto fonico del testo, aspetto che una traduzione in genere non può rendere: l'uso frequente di esclamazioni onomatopeiche, di assonanze, di allitterazioni, di parallelismi, di una studiata distribuzione degli accenti, miranti a rievocare i suoni e le voci della steppa, come il

verso *splju! splju! splju!* dell'uccello *spljuk* ai capitoli IV e VI o il rimbombare del tuono *Trrach! tach, tach! tach!* che compare per ben tre volte nel capitolo VII.

De *La steppa*, come già detto precedentemente, sono state eseguite ben 16 traduzioni in italiano fino ad oggi; in questa sede ne verranno analizzate solo alcune, scelte in base a criteri precisi.

Innanzitutto, la scelta è avvenuta in base al criterio cronologico, per poter osservare l'evoluzione delle strategie traduttorie lungo un certo arco di tempo; non si poteva, quindi, tralasciare la prima traduzione italiana de *La steppa*, eseguita nel 1920 da Olga Resnevič Signorelli; analogamente, è stata poi scelta l'ultima versione, uscita solo nel 2012 ad opera di Giada Perini e, infine, una versione intermedia tra queste due, quella di Alfredo Polledro del 1951. Vedremo che non è solo il linguaggio a cambiare, ma anche il punto di vista sul testo originale, determinato dall'atteggiamento dei singoli traduttori e dalle influenze storico-culturali.

Il criterio temporale non è, tuttavia, l'unico criterio di scelta delle versioni: è stata tenuta in considerazione anche la personalità dei traduttori e la fortuna editoriale dell'opera (almeno per quanto riguarda le versioni di Resnevič e di Polledro; la versione di Perini, infatti, è uscita solo due anni fa e non è quindi possibile considerarla da questi altri due punti di vista). Olga Resnevič e Alfredo Polledro furono due personalità di spicco nell'epoca in cui vissero: Olga Resnevič, che dominò la scena culturale romana della prima metà del Novecento, svolse un ruolo fondamentale nel far conoscere la cultura e la letteratura russa, ancora poco diffusa in Italia; Polledro fu il fondatore della casa editrice Slavia di Torino e, oltre ad esser stato un grande traduttore e divulgatore della cultura russa, fu anche autore di numerose opere a carattere didattico, come grammatiche, dizionari, manuali e libri di esercizi della lingua russa. Per quanto riguarda la fortuna editoriale, le loro versioni hanno subito numerose ristampe dalla loro prima uscita e fino ai nostri giorni: le ultime sono, rispettivamente, del 1973 e del 1997.

Per dimostrare come sono state applicate le diverse strategie traduttorie, verranno analizzati in particolare solo alcuni capitoli de *La steppa*: i primi due e il sesto. I primi due capitoli accompagnano il lettore all'interno del racconto, presentando i tre personaggi chiave, Egoruška, lo zio Kuz'mičov e padre Christofor, colti in un momento particolare della loro esistenza, e il paesaggio della steppa, monotono e immenso, che farà da sfondo a tutta la vicenda; già da questi primi due capitoli è chiaro il modo in cui

è strutturato il racconto. Nel sesto capitolo la situazione cambia: Egoruška, separato temporaneamente dallo zio e da padre Christofor, prosegue il suo viaggio attraverso la steppa in compagnia di personaggi nuovi; le percezioni fantastiche della realtà vengono alimentate in questo capitolo dai racconti di Dymov e soprattutto del vecchio Pantelej, che provocano un'atmosfera di stupore, non solo in Egoruška, ma anche negli altri personaggi del convoglio; lo stesso effetto provocherà poi l'arrivo del felice Konstantin, il quale si unisce per un po' di tempo al gruppo dei carrettieri: di fronte alla sua felicità, per loro incomprensibile e distante, provano un senso di stupore e persino di angoscia.

L'analisi verrà condotta a livelli diversi del testo, e cioè considerando in primo luogo gli aspetti formali, per poi passare a quelli lessicali, grammaticali, sintattici e infine combinando anche più livelli, come quelli lessicale e sintattico. Verranno, quindi, confrontate e commentate le soluzioni adottate dai tre traduttori per ogni singolo punto, fornendo di volta in volta vari esempi, tratti dai capitoli esaminati delle rispettive versioni.

2.1 ASPETTI FORMALI

Con aspetti formali intendiamo tutti quegli aspetti grafici del testo che concorrono a organizzarlo e a dargli una struttura sintattica, come la divisione in paragrafi e in sintagmi e l'uso della punteggiatura rispetto al testo originale, ma anche gli elementi di contorno al testo (elementi paratestuali), che contribuiscono a facilitarne la lettura e la comprensione, come l'uso del corsivo o di virgolette e le note a piè di pagina.

Per ognuno di questi punti verranno, quindi, considerate le strategie adottate dai tre traduttori in questione e forniti eventuali esempi dai capitoli esaminati.

2.1.1 Divisione in paragrafi e sintagmi

Secondo le norme correnti, la divisione in paragrafi e sintagmi del testo originale va sempre rispettata nella traduzione. Nel 1977, infatti, l'Italia ha approvato, insieme ad

altri paesi, la norma ISO 2384 sulla traduzione¹, secondo cui vanno rispettati i paragrafi e la suddivisione del testo originale in frasi, così come la loro eventuale numerazione in capitoli, ed eventuali differenze di contenuto tra traduzione e originale vanno specificate, spiegando se si tratta di omissioni, correzioni, riduzioni o aggiunte al testo. Ogni traduttore, redattore ed editore, quindi, dovrebbe tenerne conto ed indicare eventuali modifiche, le quali indicherebbero un contrapporsi alla libera creatività dell'autore, seppur considerando le differenze tra le due lingue in proposito.

Vediamo quindi come ogni traduttore ha affrontato questo aspetto.

Nella versione di Resnevič la divisione in paragrafi e sintagmi non è generalmente conservata. Nei tre capitoli considerati, infatti, troviamo in tutto nove casi di divisione del paragrafo dell'originale in due parti e tre casi di divisione in tre parti, mentre troviamo quattro casi di unione di due paragrafi distinti nell'originale. Questa decisione di separare e, in misura minore, di unire uno o più paragrafi è determinata non tanto dalla dimensione dei paragrafi in questione (troviamo, infatti, anche paragrafi molto lunghi nella sua versione, o molto corti), ma dal loro contenuto tematico: ad esempio, viene iniziato un nuovo paragrafo quando Čechov sposta l'attenzione sulla descrizione del paesaggio o su un personaggio rispetto ad un altro; analogamente, i paragrafi vengono uniti quando il discorso continua sulla stessa tematica, ad esempio continua la descrizione dello stesso paesaggio.

Anche per quanto riguarda la suddivisione in sintagmi, notiamo una tendenza della Resnevič a staccare le proposizioni, in questo caso, però, allo scopo di dividere quei periodi originali considerati troppo lunghi per la lingua italiana.

Polledro conserva fedelmente la divisione in paragrafi originale ed è piuttosto preciso (tranne qualche raro caso, non significativo) anche per quanto riguarda la suddivisione in sintagmi del testo. Come vedremo anche in seguito, Polledro, in linea con gli obiettivi che si era prefisso con la fondazione della sua casa editrice Slavia, cerca sempre di conservare il più possibile la struttura del testo originale.

¹ L'ISO, International Standards Organization, con sede a Ginevra, è un ente mondiale per l'uniformazione e stabilisce criteri omogenei in tutti i campi per facilitare la comunicazione. È formata da vari enti nazionali che, oltre a contribuire alla definizione delle norme internazionali, in certi casi stabiliscono le peculiarità delle versioni nazionali delle norme. In Italia vi è l'UNI, Ente Nazionale di Uniformazione, con sede a Milano. Di alcune norme esiste solo la versione ISO, di altre solo la versione UNI, di altre ancora una versione intermedia ISO-UNI. Per quanto riguarda la traduzione, non esiste ancora una norma italiana specifica, ma la norma ISO 2384 del 1977 è stata approvata anche dall'Italia.

Perini, nonostante la sua versione sia molto recente e successiva alla codificazione secondo la norma ISO, a differenza degli altri due traduttori, non rispetta la divisione in paragrafi: molte volte stacca o unisce uno o più paragrafi (la tendenza maggiore è ad unire) senza avere in mente un chiaro criterio di divisione, come succedeva, invece, nella versione di Resnevič. Questo si vede fin dall'inizio, con l'unione dei primi due paragrafi del testo originale in un unico blocco; possiamo notare il suo atteggiamento incoerente anche nel sesto capitolo, confrontando i due racconti di Pantelej: mentre Čechov dispone in entrambi i casi tutto il racconto in un unico e lungo blocco, Perini adotta due approcci diversi: nel primo racconto mantiene la suddivisione del testo originale, mentre nel secondo va a capo per ben quattro volte.

Inoltre, Perini non inizia un nuovo capoverso per ogni battuta di dialogo, come fa Čechov (e come fanno Resnevič e Polledro). Anche in questo caso notiamo un doppio atteggiamento: dal confronto con l'originale, si nota che quando la battuta di dialogo è introdotta dal verbo "dire" o da un altro verbo dichiarativo o interrogativo ("chiedere", "rispondere", ecc.), la traduttrice non va a capo con la battuta; nei casi, invece, in cui la battuta è inserita nel testo senza essere segnalata da tali verbi, rispetta il capoverso del testo originale (andando, cioè, a capo).

Contrariamente a quanto ci si può aspettare, per quanto riguarda la divisione in sintagmi, Perini è piuttosto precisa.

Infine, modifica anche la numerazione dei capitoli dell'opera, spezzando il capitolo quarto in due parti: troviamo, infatti, le numerazioni IV e IV (continuazione).

2.1.2 Punteggiatura

In merito alla punteggiatura non esistono norme specifiche nella traduzione; queste, infatti, variano da lingua a lingua e una trasposizione precisa della punteggiatura originale in certi casi potrebbe trasformarsi in errore di ortografia, anche se l'uso della punteggiatura in italiano sta diventando sempre più disinvolto e, eccetto alcune regole fondamentali, si piega al gusto di chi scrive (al contrario del russo, che è provvisto di regole piuttosto rigide). Nonostante questo, come avverte Bruno Osimo², la punteggiatura del testo originale andrebbe per quanto possibile conservata.

² B. Osimo, *Manuale del traduttore*, seconda edizione, Milano, Hoepli, 2004.

Nella versione di Resnevič la punteggiatura viene modificata in parecchi casi ed è legata perlopiù alla tendenza a suddividere proposizioni troppo lunghe per l'italiano (o, in qualche caso, a unire proposizioni troppo brevi) e quindi spesso troviamo un punto al posto del punto e virgola, due punti o un punto e virgola al posto della virgola, o la congiunzione "e" per chiudere il periodo e quindi iniziarne uno nuovo, o per unirne due troppo brevi.

Sia Polledro che Perini, per quanto riguarda la punteggiatura, restano piuttosto legati a quella originale; troviamo solo qualche caso di alternanza tra virgola e punto e virgola o di inserimento dei due punti, laddove il russo usa il trattino lungo, o del punto interrogativo al posto dell'esclamativo, come vedremo negli esempi.

Vediamo quindi gli esempi più significativi, per confrontare da vicino l'uso della punteggiatura nelle tre versioni:

Дениска зазевался на нее, гнедые протягивают морды к снопам, бричка, взвизгнув, целуется с возом, и колючие колосья, как веником, проезжают по цилиндру о. Христофора.

Resnevič: Deniska la fissa e i morelli allungano i musì verso i covoni; il calesse, gemendo, si bacia col carro, e le spighe puntute, come scopette, scorrono sopra il cilindro del padre Cristoforo.

Polledro: Deniska s'è perduto a guardarla, i cavalli bai protendono i musì verso i covoni, il calesse, stridendo, scambia un bacio col carro, e le spighe pungenti passano, come uno scopetto, sul cilindro di padre Christofor.

Perini: Deniska la guarda a bocca aperta, i morelli protendono i musì verso i covoni, il calesse con uno stridio sbatte contro il carro, e le spighe pungenti passano come scopa sul cilindro di padre Christofor.

A differenza di Polledro e Perini, che hanno mantenuto la stessa struttura, Resnevič ha sentito il bisogno di separare il lungo periodo cechoviano, che non è affatto tra i più lunghi del testo, introducendo la congiunzione "e" e poi un punto e virgola al posto delle virgole.

Vedremo ora un secondo esempio per riconfermare la tendenza di Resnevič a modificare la punteggiatura originale, in cui la frase è spezzata tramite i due punti; Polledro e Perini, invece, anche in questo esempio, mantengono la struttura della frase russa:

Егорушка оглядывался и не понимал, откуда эта странная песня.

Resnevič: Jegoruska si guardò attorno: non comprendeva da dove venisse quella strana canzone.

Polledro: Jegoruska si guardava attorno e non capiva di dove venisse quella strana canzone.

Perini: Egoruška guardava attorno e non capiva da dove venisse questo strano canto.

Dal confronto tra i testi, inoltre, si nota che Resnevič ricorre spesso ai due punti, a volte per spezzare la frase, come abbiamo appena visto, altre volte per indicare una conseguenza o una spiegazione di quel che è espresso nella proposizione precedente, come nel seguente esempio, in cui Varlamov saluta Pantelej in conseguenza al fatto che questi gli si è inchinato:

Пантелей поклонился Варламову; тот заметил это и, не отрывая глаз от бумажек, сказал картавя:

- Здргаствуй, стагик!

Resnevič: Pantelej fece il saluto a Varlamov: questi lo notò e, senza staccare gli occhi dalle carte, disse balbuziando:

- Buon gio-rno ve-cchio!

Polledro: Pantelèi s'inchinò a Varlamov; costui notò la cosa e, senza staccar gli occhi dai foglietti, disse scilinguando:

- Buon giolno, veccio!

Perini: Pantelej salutò Varlamov con un inchino; questi lo notò e, senza distogliere gli occhi dalle carte, disse masticando le parole: «Buon...giorno...vecchio!».

Di seguito verranno forniti una serie di esempi riguardanti frasi interrogative, spesso espresse con mezzi diversi nelle due lingue:

Дениска, где ты там! Поди ешь!

Resnevič: Deniska, dove sei! Vieni qua, mangia!

Polledro e Perini: Deniska, dove sei? Vieni a mangiare!

Как же убить это длинное время и куда деваться от зноя! Задача мудреная...

Resnevič: Come passare quel tempo eterno e dove rifugiarsi dal calore? Compito arduo...

Polledro: Come ammazzare tutto quel tempo e dove ripararsi dalla calura? Arduo problema...

Perini: Come ammazzare questo lungo lasso di tempo e dove rifugiarsi dalla calura? Problema difficile...

Nel primo esempio è Kuz'mičov che parla, il quale incita Deniska a venire a mangiare; i due punti esclamativi sono stati conservati nella versione di Resnevič, mentre Polledro e Perini hanno sostituito il primo punto esclamativo con l'interrogativo, operazione in questo caso quasi inevitabile: molte volte, infatti, la frase russa è costruita come una domanda, ma non è segnalata come tale dal punto di vista grafico, come possiamo vedere anche nel secondo esempio, in cui il punto esclamativo dell'originale è stato sostituito dall'interrogativo in tutte e tre le versioni.

Un altro esempio simile è dato dall'uso della particella interrogativa russa *li*, che in italiano non può essere tradotta:

Красный ли цвет ей понравился, или вспомнила она про своих детей, только долго стоит она неподвижно и смотрит вслед...

Resnevič: Le piace quel colore rosso? o ha ripensato ai suoi figli?... a lungo ella sta lì, immobile e li segue con gli occhi...

Polledro: Le sia piaciuto quel color rosso, o si sia ricordata dei suoi bambini, fatto è che sta a lungo in piedi, immobile, e lo segue con lo sguardo...

Perini: Sarà perché le piace il colore rosso oppure perché si è ricordata dei propri figli? Rimane, comunque, a lungo immobile e lo segue con lo sguardo...

Vediamo qui che Resnevič ha preferito introdurre il punto interrogativo per rendere l'effetto dato dalla particella *li* e similmente si è comportata anche Perini; Polledro questa volta ricalca esattamente la costruzione russa, riuscendo a dare lo stesso effetto senza aggiungere ulteriori segni grafici.

2.1.3 Corsivo e virgolette

Il corsivo e le virgolette sono due espedienti grafici usati per segnalare elementi particolari all'interno del testo. In particolare, il corsivo viene generalmente usato per parole attinenti ad altre culture non ancora entrate nell'uso comune della lingua (che più o meno coincidono con quelle non presenti nei dizionari della cultura ricevente) e per porre particolare enfasi su termini specifici; le virgolette, che possono essere di diversi tipi, vengono usate sempre in coppia per segnare l'apertura e la chiusura delle battute di dialogo, per citazioni di vario genere, per dare risalto a certe parole o espressioni rispetto ad altre perché straniere, dialettali, colloquiali, appartenenti a un linguaggio tecnico o usate con particolari sfumature di significato.

Spesso, al posto delle virgolette, per introdurre il discorso diretto viene usato il trattino lungo: così avviene nel testo cechoviano e così anche nelle versioni di Resnevič e Polledro. Di conseguenza, per inserire pensieri o altri dialoghi all'interno della battuta principale, verranno utilizzate le virgolette.

Infine, bisogna aggiungere che la scelta dell'uso di corsivo e di virgolette (e del tipo di virgolette) è determinata dalle singole politiche editoriali.

Nello specifico, ne *La steppa* non troviamo mai l'uso del corsivo (non solo nei capitoli I, II e VI), mentre l'uso delle virgolette è molto diffuso nel testo per:

- riportare discorsi all'interno della battuta principale (introdotta, come abbiamo detto, dal trattino lungo), ad esempio nei racconti di Pantelej;

- riportare pensieri;
- trascrivere suoni onomatopeici, usati per i versi degli animali della steppa, come "тррр" delle pernici (capitolo I) e il verso di un uccello non definito "Сплю! сплю! сплю!" (capitolo VI), o per il suono emesso dalle falci "Вжжи, вжжи!" (capitolo I);
- mettere in evidenza espressioni particolari, come "желтяков" (capitolo II), in quanto termine colloquiale, o "длинные ножики" e "кружится" (entrambe al capitolo VI), in quanto espressioni particolari, usate molte volte all'interno del testo;
- indicare espressioni tratte da canti popolari, come "Иже херувимы" (capitolo II) e "Наша матушка Расия всему свету га-ла-ва!" (capitolo VI).

Vediamo, quindi, se l'uso delle virgolette del testo originale è stato conservato e se troviamo altri utilizzi di virgolette e/o corsivo nelle tre traduzioni.

Resnevič usa, come Čechov, il trattino lungo e le virgolette basse e conserva l'uso delle virgolette in tutti i casi sopra citati, eccetto per l'espressione "Иже херувимы", che viene tagliata.

Troviamo, poi, molti altri usi di virgolette e anche di corsivo: le virgolette sono usate, nei tre capitoli esaminati, per i termini куличи e пироги, che troviamo trascritti come «kulici» e «pirog», accompagnati entrambi da una nota a piè di pagina, e per кафтан, che qui troviamo trascritto «kaftan», ma compare anche all'inizio dell'opera tradotto come "pastrano"; per termini specifici come «donna di pietra», per cui viene spiegato in nota che si tratta di "tombe dei tempi degli Sciti", o «diacono» e, infine, per introdurre una preghiera pronunciata da padre Christofor al primo capitolo.

Il corsivo viene utilizzato perlopiù per trascrivere quei termini tipicamente russi, non ancora comuni nella lingua italiana dell'epoca, come тарантас, кибитка, изба e мужик, trascritti nella sua versione *tarantass*, *kibitka*, *isba* e *mugik* (ma, inspiegabilmente, non è stato usato per куличи e пироги). Per тарантас e кибитка viene aggiunta anche una nota esplicativa a piè di pagina, mentre per изба e мужик no (notiamo, inoltre, che molte volte il termine *izba* non è in corsivo e altre volte ancora viene tradotto con "casa", indice probabilmente di un uso non ancora stabilizzatosi nella lingua italiana).

Nella versione di Polledro tutte le espressioni virgolettate di Čechov sono conservate; il tipo di virgolette usate, però, cambia lungo il testo, probabilmente per un'incoerenza di chi ha composto materialmente il testo in tipografia: nei primi tre

capitoli vengono usate solo le virgolette basse « », poi dal quarto capitolo cominciano a essere usate le virgolette alte “ ” e fino all’inizio del settimo (ma troviamo qualche caso sparso anche di virgolette basse); infine, dall’inizio del settimo capitolo ritroviamo solo le virgolette basse.

Come Resnevič, aggiunge le virgolette a, oppure mette in corsivo, una serie di termini: tra virgolette troviamo la parola “ciuffo” (tra virgolette alte, in quanto al capitolo VI), insieme a una nota a piè di pagina, che recita: “nomignolo dato dai russi del nord a quelli ucraini, o piccolo-russi”³.

In corsivo ci sono le trascrizioni fonetiche delle parole курганчики, кумач, тарантас, кибитка, каша, двугривенный e полпуд, che diventano nella sua versione *kurgani, kumàc’, tarantàs, kibitka, kascia, dvugrìvenni* e *mezzo pud*; inoltre, sono tutte accompagnate da una nota a piè di pagina.

Perini usa sempre e solo il tipo di virgolette basse, senza fare differenza, quindi, tra battute principali e secondarie e conserva l’uso delle virgolette nelle stesse posizioni del testo originale. Infine, diversamente dalle altre due, non troviamo nella sua versione altri usi di corsivo o virgolette, nonostante siano presenti molti casi di termini traslitterati.

2.1.4 Note a piè di pagina

Le note sono informazioni aggiunte al testo, a titolo esplicativo o di commento, per facilitare la comprensione dell’opera. Possono trovarsi, in carattere più piccolo rispetto al testo e contrassegnate da un numero di richiamo, a piè di pagina o a conclusione di un’opera. Le note a piè di pagina forniscono quelle informazioni ritenute essenziali per poter continuare la lettura, mentre le note di chiusura danno l’occasione all’editore o al traduttore di aggiungere informazioni di varia natura sul testo, come spiegazioni supplementari o annotazioni filologiche.

Infine, in un testo generalmente troviamo anche note introduttive sotto forma di una prefazione al testo e di una cronologia della vita e/o delle opere dell’autore tradotto.

³ Antòn Cechov, *La steppa*, trad. di Alfredo Polledro, Milano, Rizzoli, 1951, nota a p. 85. Da ora in poi faremo riferimento a questo testo usando solo il cognome del traduttore.

Qui ci occuperemo solo delle note a piè di pagina, in quanto non sono presenti note di chiusura al testo in nessuna delle tre versioni considerate.

L'utilizzo di note dipende sia dalla tecnica preferita dal traduttore e dal lettore che ci si prefigura, sia dalle eventuali indicazioni dell'editore o del redattore.

Spesso, infatti, nella recente editoria viene imposta la riduzione delle note del traduttore al minimo necessario (se non addirittura l'eliminazione), in nome della leggibilità e della scorrevolezza del testo tradotto.

Riguardo a questo, si è espresso, tra gli altri, Vladimir Nabokov, secondo cui una traduzione precisa può essere ottenuta solo con un ricco apparato di note, unico mezzo che consente al lettore di comprendere a un livello molto più profondo le intenzioni dell'autore, rispetto a una traduzione scorrevole e senza note.

A suo parere, “dobbiamo accantonare una volta per tutte il concetto convenzionale secondo cui una traduzione «deve essere scorrevole» e «non deve avere l'aria di una traduzione» (per citare quelli che nelle intenzioni vorrebbero essere complimenti rivolti a versioni vaghe, da parte di eleganti redattori che non hanno mai letto né leggeranno mai i testi originali). In realtà, qualsiasi traduzione che non abbia l'aria di una traduzione, a un attento esame, è destinata a risultare inesatta; mentre, d'altra parte, l'unica virtù di una buona traduzione è la fedeltà e la completezza. Se sia di scorrevole lettura o no dipende dal modello, non dall'imitatore”⁴.

Di altra opinione è, invece, Umberto Eco, secondo cui la nota è sempre un segno di debolezza da parte del traduttore: “Ci sono delle perdite che potremmo definire assolute. Sono i casi in cui non è possibile tradurre, e se casi del genere intervengono, poniamo, nel corso di un romanzo, il traduttore ricorre all'*ultima ratio*, quella di porre una nota a piè di pagina – e la nota a piè di pagina ratifica la sua sconfitta”⁵.

Vediamo ora come i tre traduttori hanno interpretato l'uso delle note e come e se questo atteggiamento si è evoluto nell'arco di tempo considerato.

Resnevič inserisce note soprattutto per spiegare il significato dei *realia* (per i termini trascritti *куличи, пироги, тарантас, кибитка*) o di piante caratteristiche della steppa (aggiungendo anche il termine latino); per chiarire usanze russe o elementi diversi dalla nostra cultura (come la differente struttura dell'altare nella chiesa

⁴ V. Nabokov, *Foreword*, in M. Lermontov, *A Hero of Our Time*, Oxford University Press, 1984, pp. XII-XIII, cit. in B. Osimo, *op. cit.*, p. 70.

⁵ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, p. 95.

ortodossa) e per specificare l'equivalenza tra alcune tipiche unità di misura russe del testo e quelle italiane, come tra il chilogrammo e il pud.

Polledro ricorre moltissime volte all'uso delle note a piè di pagina, se non in modo eccessivo; alcune note sono inserite negli stessi casi di Resnevič, altre no. Egli aggiunge note per spiegare il significato dei termini citati in trascrizione o non comuni nella nostra cultura, come “catismi” (“le venti parti in cui è diviso il salterio liturgico ortodosso”); abbiamo note anche per certi animali e piante caratteristici della steppa (con nome latino), ma non sempre negli stessi casi di Resnevič; per le usanze russe, ma anche per i proverbi (ad esempio “sette colpe, un sol castigo”) o espressioni particolari come il già nominato “ciuffo” o “pane e sale” (simbolo di ospitalità), che vengono tradotti alla lettera; per suoni onomatopeici particolari, come il tipico richiamo dei conducenti russi per fermare i cavalli o quello di un uccello indefinito, che ha un particolare significato in russo (come vedremo negli esempi) e per le unità di misura russe, per cui dà l'equivalente italiano.

In più, a differenza di Resnevič, aggiunge note in cui spiega chi sono certi personaggi storici o letterari (Lomonosov, Alessandro I e Robinson Crusoe) e per tradurre in italiano le frasi latine di padre Christofor.

Infine, è l'unico dei tre traduttori a rendere partecipe il lettore delle difficoltà incontrate nella traduzione di certi punti, mettendo in nota ad esempio giochi di parole intraducibili del testo originale, che non ha potuto riportare alla lettera, e a disambiguare e chiarire alcune espressioni, che potrebbero disorientare o non essere colte dal lettore italiano non competente in materia, come:

- *E in Russia le locande non sono come da queste parti*: in nota troviamo esplicitato “nella Grande Russia cioè, o Russia settentrionale (e centrale)”⁶;

- *Lui è della vecchia fede*, riferito a Pantelej, per la quale commenta profusamente: “Cioè, è un «vecchio credente»” e spiega che i vecchi credenti erano coloro che “dopo le riforme liturgiche del patriarca Nikon, non vollero accettarle e si separarono o furono esclusi dalla Chiesa ortodossa ufficiale nel grande scisma del 1666-'67, e si divisero e suddivisero poi in numerose sette (dissidenti o eretiche)”⁷.

⁶ Polledro, nota a p. 173.

⁷ Ibid., nota a p. 177.

A titolo di verifica, se proviamo a contare le note a piè di pagina inserite nella sua versione, ci rendiamo conto dell'uso che Polledro fa delle note: solo nei tre capitoli analizzati troviamo in tutto ben 30 note, a differenza delle 10 di Resnevič (appena un terzo!).

Un tratto distintivo della versione di Perini è la sua totale assenza di note a piè di pagina. In questo caso, ci si aspetterebbe almeno una nota del traduttore, con una spiegazione delle scelte effettuate, ma questa non è presente, né all'inizio né alla fine del testo.

Bisogna riconoscere che con il passare del tempo molti termini sono entrati nel dizionario italiano, o comunque nel linguaggio comune, e quindi in molti casi non è necessaria una ricca spiegazione in nota: come sostiene Osimo, “è inutile fare note del traduttore per spiegare il significato di parole di cultura diversa, se queste figurano nei dizionari della cultura ricevente”⁸. Tuttavia, questa scelta di tradurre senza dare spiegazioni su certi termini, espressioni, usanze ecc. lascia il lettore comune all'oscuro di molti riferimenti, che vengono letti e percepiti come qualcosa di estraneo, appartenente alla cultura emittente, ma che non si capisce; e, in ultima analisi, non permette di comprendere a fondo la ricchezza del testo cechoviano.

Esempi significativi riguardo all'uso delle note si possono trovare per quei termini caratteristici delle specialità pasquali russe, che troviamo nel primo capitolo:

a еще ранее, на Пасху, он приходил в острог с кухаркой Людмилой и с Дениской и приносил сюда куличи, яйца, пироги и жареную говядину.

Resnevič: [...] i «**kulici**», le uova, i «**pirog**» e l'arrosto di manzo.

Polledro: [...] **panini pasquali**, uova, **pasticcini** e manzo arrosto.

Perini: [...] i **kulic**, le uova, le **torte** e il manzo arrosto.

Dopo aver così tradotto, Resnevič è l'unica ad inserire una nota a piè di pagina, in cui spiega cosa sono i куличи e una in cui spiega cosa sono i пироги; Polledro stranamente qui non mette note, ma sceglie di trovare un equivalente italiano per i termini in questione, mentre Perini resta troppo sul generico con “torte”, e con “kulic” lasciato così (e non traslitterato correttamente!) il lettore italiano non può capire di quale cibo o piatto si stia parlando.

⁸ B. Osimo, *op.cit.*, p. 217.

Citiamo un altro esempio, tratto dal capitolo VI, riguardante un particolare suono onomatopeico, che dovrebbe riprodurre il grido di un uccello, chiamato da Čechov al capitolo IV *spljuk*:

«Сплю! сплю! сплю!..»

Resnevič: «chiù, chiù, chiù!...»

Polledro: “Spliu! spliu! spliu!...”

Perini: «Splju! splju! splju!... »

Foneticamente, il termine сплю coincide con la prima persona singolare del verbo russo спать (dormire); in questo senso, quindi, il verso di questo uccello della steppa assume un significato particolare e, infatti, compare in un passo dell’opera dominato dal torpore notturno: Dymov ha appena terminato il suo racconto sulla cruda uccisione di due mercanti e nel silenzio della notte giunge da qualche parte questo mesto grido di un uccello. La nota, quindi, in questo caso avrebbe contribuito a ricreare l’atmosfera del momento, ma soltanto Polledro, dopo aver semplicemente traslitterato il verso, aggiunge una nota, in cui spiega il significato letterale del termine (“Dormo! Dormo! Dormo!”); Perini allo stesso modo traslittera ma, come al solito, non aggiunge nessuna nota, non facendo cogliere al lettore questo particolare; Resnevič, invece, sceglie in questo caso di trovare un equivalente italiano, tuttavia perdendo l’effetto.

Casi simili sono rappresentati dalle due espressioni хохол, usata per definire gli ucraini, letteralmente “ciuffo”, e хлеб да соль, un augurio particolare che letteralmente significa “pane e sale” (entrambe al capitolo VI).

Vediamo intanto le tre soluzioni (una a fianco dell’altra):

Resnevič: piccolo russo; pane e sale.

Polledro: “ciuffo”; pane e sale.

Perini: ucraino; buon appetito.

Anche in questi due casi, Polledro è l’unico dei tre traduttori ad inserire una nota, la quale gli permette di mantenere l’espressione originale e non lasciare niente come residuo: alla parola “ciuffo” chiarisce in nota che si tratta di un nomignolo dato dai russi agli ucraini, e per l’espressione “pane e sale” spiega che si tratta di un “simbolo dell’ospitalità e augurio analogo al nostro: «buon appetito!»”⁹.

⁹ Polledro, nota a p. 179.

Perini, traducendo “ucraino” e poi “buon appetito” non rende in pieno il concetto; Resnevič adotta nel primo caso il termine “piccolo russo”, con cui in Russia si identificano gli ucraini, mentre per il secondo, traducendo semplicemente “pane e sale” senza una nota, dà quel senso di estraneità che lascia il lettore italiano nell’incertezza sul possibile significato dell’espressione.

Infine, vediamo come i tre traduttori si sono comportati con le note presenti nel testo originale, inserite da Čechov stesso: Čechov inserisce note solo in corrispondenza delle frasi latine pronunciate da padre Christofor.

Riguardo alle note dell’originale Osimo sostiene: “Le note dell’originale vanno tradotte e, se necessario aggiungere note del traduttore, occorre differenziarle da quelle originali aggiungendovi la dicitura [N.d.T.]”¹⁰.

Il nostro caso, tuttavia, è un caso particolare: Čechov ha sentito il bisogno di aggiungere delle note in quanto il latino nella Russia di allora veniva studiato solo in alcuni ginnasi o scuole ecclesiastiche e non era, quindi, una lingua diffusa tra la popolazione o, comunque, di facile comprensione. Diversa è la situazione per l’italiano, così come per le altre lingue romanze.

Nella traduzione italiana, quindi, l’uso di note in questo caso risulterebbe superfluo, considerando anche la natura elementare delle espressioni (*Puer bone, quam appellaris?* e *Christophorus sum*), che un italiano capisce benissimo, anche se non ha studiato latino.

Tuttavia, Polledro sceglie di inserire le note anche in questo caso, probabilmente per rispettare il testo originale, traducendo quindi le espressioni latine in italiano. Tra l’altro, manca una specifica dicitura, che distingua le note già presenti nel testo originale da quelle inserite dal traduttore.

2.2 ASPETTI LESSICALI

Verranno qui presi in esame alcuni aspetti lessicali coinvolti nel passaggio dall’originale alla traduzione e in particolare i metodi di traslitterazione adottati dai tre

¹⁰ B. Osimo, *op.cit.*, p. 214.

traduttori, alcuni casi di sostituzione lessicale e semantica (generalizzazione, concretizzazione e modulazione), la resa dei *realia* e dei nomi alterati (diminutivi).

2.2.1 Trascrizione e traslitterazione

Nel condurre un'analisi delle traduzioni di un testo in lingua russa eseguite in momenti diversi di un certo arco temporale, bisogna per forza confrontarsi con sistemi di trascrizione e di traslitterazione diversi.

Innanzitutto, vediamo la differenza tra i due termini: con "trascrizione" si intende la trasmissione dei suoni di una lingua secondo la pronuncia e l'alfabeto della cultura ricevente; questa, se da un lato permette a qualsiasi lettore di pronunciare più o meno correttamente la parola straniera, dall'altro comporta soluzioni diverse per ogni ambiente linguistico.

Con "traslitterazione", invece, si intende la trascrizione lettera per lettera di parole di una determinata lingua, mediante lettere di un altro alfabeto; l'obiettivo della traslitterazione è ottenere una corrispondenza biunivoca tra i due sistemi grafici, così da poter ricostruire in ogni momento la grafia originaria.

Fin dagli anni Venti del secolo scorso slavisti come Giovanni Maver, Ettore Lo Gatto e Enrico Damiani sentirono il bisogno di dotare l'Italia di un sistema uniforme, di norme "scientifiche" per la trascrizione dei caratteri cirillici, che andassero a risolvere le differenze esistenti tra le varie trascrizioni fonetiche usate nel contesto culturale italiano e che consentissero di pronunciare correttamente i nomi russi: in un articolo pubblicato sulla sua rivista "Russia", Lo Gatto sostiene che "l'adozione di un sistema definitivo, chiaro, accessibile a tutti, è una necessità ormai imprescindibile, data l'importanza che vengono prendendo tra di noi, finalmente, anche gli studi slavi"¹¹.

Tuttavia, fuori dall'ambito accademico, le regole cominciarono a stabilizzarsi solo a partire dagli anni Sessanta, quando l'Italia decise di adottare il sistema di traslitterazione pubblicato dall'ISO nel 1968, l'*International System for the Transliteration of Slavic Cyrillic Characters*, che ha come sigla ISO 9¹².

¹¹ E. Lo Gatto, *Sulla trascrizione dei nomi russi*, «Russia», 1923, n. 2, p. 195-196, cit. in: G. Mazzitelli, *Ancora sul problema della traslitterazione dei caratteri cirillici*, "Bollettino AIB. Rivista italiana di biblioteconomia e scienze dell'informazione", vol. 48, n. 4 (2008), p. 353.

¹² Questa edizione riprendeva per molti aspetti la prima edizione pubblicata dall'ISO nel 1954.

Questa decisione, “deontologicamente corretta ma socialmente drastica”¹³, imponeva l’uso dei segni diacritici, segni estranei alla lingua italiana e ripresi dall’alfabeto croato, che a sua volta se ne era servito per trascrivere i caratteri cirillici in caratteri latini. I diacritici, grazie ai quali abbiamo un unico carattere latino per ciascun carattere cirillico e viceversa, non erano una novità nel mondo italiano, ma il loro uso non era imposto da una norma specifica: non li troviamo, infatti, nella versione di Polledro (1951).

Le norme ISO sono state riviste nel tempo e ne sono uscite altre edizioni, nel 1986 e nel 1995, le quali hanno portato alcuni cambiamenti rispetto a quella del 1968, derivati dal principio secondo cui a un carattere cirillico deve corrispondere una sola lettera nell’alfabeto latino, ad esempio per il fonema “щ” viene proposto ora il carattere “š”, invece del precedente “šč”. Analogamente, i caratteri “ю” e “я”, resi prima come “ju” e “ja”, diventano “û” e “â”.

L’edizione della norma ISO 9 del 1995 è stata tradotta e pubblicata in Italia nel 2005, ma da allora non sembra sia stata accolta: sia in ambito accademico che nell’editoria si continua a usare il metodo di traslitterazione scientifica, che coincide con la norma del 1968, tranne per il grafema cirillico “х”, reso con “ch” invece della sola “h”.

Inoltre, il quadro complessivo è ulteriormente complicato dal fatto che, specialmente nei giornali, allo scopo di facilitare la lettura e la comprensione del testo, si tende a semplificare la traslitterazione di alcune lettere dell’alfabeto russo; ad esempio, non vengono usati i diacritici, non immediatamente comprensibili al lettore di massa (e non presenti sulle tastiere italiane) e viene riprodotto il suono di alcune vocali (“je”, “jo”).

In ogni caso, il traduttore italiano deve seguire le norme del sistema oggi accettato, che è quello della traslitterazione scientifica.

La traslitterazione viene usata per quegli elementi della lingua originale che non si traducono, perlopiù nomi propri e di luogo e *realia*.

Non vengono traslitterati, ma si traducono, i nomi dei personaggi storici, i nomi propri stranieri, che in russo vengono traslitterati secondo la pronuncia, e i nomi geografici universalmente noti, che hanno una propria variante nella tradizione italiana.

¹³ B. Osimo, *op. cit.*, p. 170.

Per quanto riguarda i *realia*, prima di procedere alla traslitterazione, bisogna verificare se sono presenti nel dizionario perché ormai entrati nell'uso comune; in tal caso, non ha senso ricorrere alla traslitterazione, anche perché alcuni diverrebbero incomprensibili (si provi a pensare, ad esempio, a *car'* invece di "zar").

Infine, il metodo di traslitterazione dipende anche dall'editore, che potrebbe imporre al traduttore di eliminare i segni diacritici o di italianizzare i nomi propri russi, per permettere al lettore di individuarli e ricordarli più facilmente.

Riportiamo di seguito alcuni esempi dalle tre versioni, per mostrare l'evoluzione del sistema di traslitterazione nell'arco di tempo considerato. Si noterà fin da subito una differenza tra le versioni di Resnevič e Polledro, che usano un sistema di trascrizione fonetica, e quella di Perini, che usa il sistema di traslitterazione scientifica.

	Resnevič	Polledro	Perini
Иван Иванович	Ivan Ivanic	Ivàn Ivanic'	Ivàn Ivànyč
Кузьмичов	Kuzmiciov	Kuzmicìòv	Kuzmicov
Егорушка	Iegorusca	Jegòruska	Egòruška
Моршанск	Morsciansk	Morsciansk	Morsansk

Da questi primi esempi possiamo osservare i cambiamenti avvenuti in seguito all'introduzione dei segni diacritici, in particolare per i grafemi "č" e "š": nelle versioni di Resnevič e Polledro, degli anni Venti e Cinquanta, prima quindi dell'uniformazione alla norma ISO 9 e dell'adozione ufficiale dei segni diacritici, mancano; tuttavia, in Polledro c'è un tentativo di differenziare la "c" italiana dalla "č" tramite un apostrofo in Иванович (traslitterato come "Ivanic'").

La versione di Perini, nonostante sia molto recente, non rispetta sempre le regole: vediamo già da questo esempio che il diacritico è presente correttamente in Иванович, ma manca nella traslitterazione di Кузьмичов (che compare come "Kuzmicov", tra l'altro anche senza l'apostrofo che indica il segno molle), così come c'è in Егорушка, ma non nel toponimo Моршанск (che compare come "Morsansk"). Gli errori di Perini nella traslitterazione non riguardano, però, solo i diacritici, ma anche il grafema "ц", che dovrebbe essere reso secondo la norma col grafema "c", mentre troviamo in Perini sempre il grafema "z", come per графиня Драницкая e il fiume Донец, da lei traslitterati "contessa Dranizkaja" e "Donez".

Infine, notiamo nelle prime due versioni alcuni segni atti a facilitare la pronuncia, come “Ie” e “Je” per la “E” di Егорушка, i gruppi “ci” e “sci” per i diacritici in Кузьмичов e Моршанск, oltre agli accenti, presenti soprattutto in Polledro, ma anche in Perini.

	Resnevič	Polledro	Perini
Пантелей	Panteley	Panteléri	Pantelej
ДЫМОВ	Dimov	Dimov	Dymov
Кирюха	Kiriucha	Kiriucha	Kirjucha
Вася	Vassia	Vassia	Vasja

Notiamo qui la nuova traslitterazione per i grafemi russi “й” e “ы”: in Polledro troviamo la normale “i” in entrambi i casi, Resnevič usa il grafema “y” per “й”, mentre in Perini viene correttamente usata la “j” e poi la “y”, così come la “j” seguita dalla vocale viene usata per traslitterare i grafemi “ю” e “я” come “ju” e “ja”.

Inoltre, possiamo qui osservare l’uso del suono “ch”, adottato per la “x” cirillica già da Resnevič e Polledro, e della doppia “s”, sentita come necessaria per la pronuncia italiana nelle trascrizioni fonetiche di Resnevič e Polledro.

In conclusione, dopo aver visto vari esempi con le rispettive grafie, possiamo capire perché un sistema di traslitterazione comune fosse necessario: innanzitutto per dare un’unica versione corretta, e poi per permettere al lettore di pronunciare correttamente: nelle versioni di Resnevič e Polledro, anche se atte a dare una pronuncia che rispecchi il più possibile quella originale, resta sempre qualche imprecisione, anche per la mancanza di mezzi grafici adeguati; ma se le imprecisioni sono giustificabili in Resnevič e Polledro, non lo sono affatto per Perini, che dispone di un metodo scientifico e non lo applica correttamente, portando il lettore a leggere in modo sbagliato, oltre a non rispettare la grafia e, quindi, il testo originale.

2.2.2 Realia

Realia è una parola latina, che letteralmente significa “le cose reali”. In particolare, nell’ambito della traduzione, indica tutti quei concetti caratteristici di una determinata cultura che, in quanto tali, possono mettere in seria difficoltà il traduttore.

Una spiegazione esaustiva di *realia* è stata data dagli studiosi bulgari Sergej Vlachov e Sider Florin, tra i primi a utilizzare questo termine, i quali così li definiscono: “parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che costituiscono denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storico-sociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue”¹⁴.

I *realia* sono di diversi tipi: possiamo trovare *realia* etnografici, riguardanti cioè la vita di tutti i giorni, la cucina, le feste, gli usi e i costumi, l’arte, la religione; abbiamo, poi, *realia* geografici, politici e sociali.

I *realia* di norma si lasciano inalterati e vanno scritti in corsivo, a meno che non siano già consolidati nella cultura ricevente e siano entrati nel relativo dizionario; in tal caso possono aver acquisito anche una forma plurale secondo le regole grammaticali in questione, ad esempio il plurale “matriosche”, al posto di “matrěški”.

È da notare che molti *realia* sono talmente consolidati nella nostra cultura, che non si riconoscono più come tali, come il termine “steppa”, per fare un esempio che interessa da vicino questo elaborato.

Per la traduzione dei *realia*, non avendo questi un corrispondente preciso, ci sono diverse soluzioni da considerare: una è quella di lasciarli così come sono, trascrivendoli semplicemente e, se necessario, aggiungere una nota esplicativa; se ormai sono entrati nell’uso, però, vengono trascritti secondo le regole della lingua, in qualità di prestiti.

Un altro modo consiste nel trovare un equivalente italiano neutro, con il rischio, però, di non rendere in pieno il concetto e dare, di conseguenza, una traduzione approssimativa.

Infine, un’ultima soluzione è la creazione di un neologismo, che spesso è un calco, una particolare forma di prestito, per cui la nuova parola viene formata riproducendo la struttura della parola straniera (l’esempio classico è “grattacielo” da *skyscraper*).

La scelta deve essere valutata caso per caso e dipende, naturalmente, dal traduttore, oltre che dal tipo di testo e dall’editore.

Vediamo quindi alcune categorie di *realia* presenti nel testo, a partire dai nomi propri, per poi passare ai nomi delle pietanze e ai termini caratteristici di flora e fauna.

¹⁴ S. Vlachov, S. Florin, *Masterstvo perevoda*, Moskva, 1969, p. 438, cit. in: B. Osimo, *op. cit.*, p. 64.

Verranno, infine, prese in considerazione alcune particolari espressioni di tempo e di spazio, incluse in questa sezione sui *realia*, in quanto caratterizzanti la lingua russa e spesso difficili da riportare fedelmente in una traduzione.

Nomi propri

Il testo presenta molte occasioni per osservare l’atteggiamento dei tre traduttori verso questo gruppo di *realia*; infatti, nel suo viaggio attraverso la steppa, Egoruška si imbatte in moltissimi personaggi: oltre allo zio Kuz’mičov, padre Christofor e Deniska, troviamo il gruppo di carrettieri a cui viene affidato per proseguire il viaggio e diversi altri personaggi che compaiono per breve tempo nel corso del racconto, come i detentori della stazione di posta, il felice Konstantin o l’amica della madre a cui viene lasciato Egoruška nella nuova città. Inoltre, molti nomi propri figurano nei racconti dei vari personaggi o nei pensieri dello stesso Egoruška.

Come abbiamo già detto, di norma i nomi propri del testo originale non vanno tradotti, ma vanno riportati tali e quali, semplicemente traslitterandoli. Riportiamo di seguito alcuni esempi:

	Resnevič	Polledro	Perini
отец Христофор Сирийский	padre Cristoforo	padre Christofor Siriiski	padre Chrìstofor Sirijskij
Игнат Фомин	Ignazio Fomin	Ig’nat Fomìn	Ignat Fomin
Пётр Григорьич	Pietro Grigoric	Piotr Grigoric’	Pètr Grigoric
Константин Звоньк	Kostantino Svanov	Konstantìn Zvonik	Konstantin Zvonyk

In tutti e quattro i casi appena presentati, possiamo osservare, oltre alle diverse grafie derivanti dai diversi metodi di traslitterazione già visti, che Resnevič italianizza i nomi russi (a eccezione della lettera “K” per “Kostantino”, anche se troviamo qualche volta la grafia “Costantino”), al contrario degli altri due traduttori; inoltre, per il primo nome manca il cognome, forse perché in italiano al nome di un padre non viene affiancato il cognome (nel capitolo II, però, quando troviamo solo il cognome in questione, in quanto riferito al padre di padre Christofor, viene analogamente trascritto in una forma italianizzata: “Siriaco”).

Per quanto riguarda i cognomi nella desinenza femminile o plurale, invece, vediamo questi due esempi dal sesto capitolo:

	Resnevič	Polledro	Perini
Графиня Драницкая	contessa Dranizkaja	contessa Dranitski	contessa Dranizkaja
Вахраменки	i Vahramenki	i Vachràmenki	i Vachramenk

Il cognome con la desinenza femminile viene lasciato da Perini (come vuole la regola), ma anche da Resnevič, mentre Polledro adotta la stessa versione del maschile, come fa la lingua italiana; anche Polledro, quindi, come Resnevič, italianizza, seppur in casi diversi.

Se, per avere una visione più estesa, prendiamo in analisi anche un altro cognome di desinenza femminile, al capitolo VIII, osserviamo lo stesso atteggiamento: il cognome di Настасья Петровна Тоскунова viene reso da Resnevič come “Toskunova”, da Polledro sempre con la forma maschile “Toskundòv” e da Perini “Toskunova”.

Per la forma plurale dei cognomi, infine, sia Resnevič che Polledro adottano, come fa il russo, una forma plurale (anche se in italiano in genere non si usa), mentre Perini lascia la forma di base, senza desinenze.

Tutti i nomi propri russi, oltre ad essere accompagnati dal patronimico, sono contraddistinti da soprannomi, forme famigliari, suffissi diminutivi o vezzeggiativi, i quali costituiscono sempre un ostacolo per il lettore occidentale, che difficilmente riesce a riconoscerli in una traduzione.

Lo stesso nome “Egoruška” in realtà è la forma vezzeggiativa del nome “Egor”, ma non è l’unica; nel corso di tutto il racconto troviamo ben cinque forme con cui viene appellato Egoruška: in ordine di apparizione, Egor, Egorka, Egorij, Egorgij, oltre naturalmente a Egoruška.

Nessuno dei tre traduttori ha conservato sempre queste differenze minime, preferendo lasciare a volte il nome iniziale Egoruška o ripetendo una forma già utilizzata, per non mettere in ulteriore difficoltà il lettore, il quale si trova di fronte ad un sacco di nomignoli e non sempre capisce se siano riferiti alla stessa persona o il motivo

per cui vengano usati. Ecco come vengono resi i vari nomi dai tre traduttori lungo tutto il testo:

	Resnevič	Polledro	Perini
Егор	Igor	Jegòr	Egor
Егорка	Igorca	Jegorka	Egorka
Егорий	Iegory, con in nota “Giorgio”	Jegori, con in nota “Giorgio”	Egorij/Egoruška
Егоргий	Iegory	Jegorghi, con in nota “altra forma dello stesso nome”/Jegori	Egorij

Infine, osserviamo l’atteggiamento dei tre traduttori verso i nomi dei personaggi storici, in questo caso Alessandro I, chiamato “il Benedetto” per aver liberato la Russia dagli invasori francesi, guidati da Napoleone.

	Resnevič	Polledro	Perini
Александр Павлович Благословенный	Alessandro Pavlovic benedetta la sua memoria	Alessandro Pàvlovic’ il Benedetto	Aleksandr Pavlov il Benedetto

Abbiamo detto che i nomi dei personaggi storici non vanno traslitterati, ma si traducono: così fanno Resnevič e Polledro (quest’ultimo aggiunge anche una nota in cui spiega che si tratta dello zar Alessandro I), anche se la loro versione è antecedente all’adozione della norma ISO sulla traslitterazione; al contrario, Perini traslittera il nome dello zar e in più trasforma il patronimico in un cognome.

Nomi di pietanze

Nel testo non troviamo molti nomi di pietanze; *La steppa*, come suggerisce il sottotitolo, è la storia di un viaggio e i cibi nominati sono i cibi che i personaggi si sono portati da casa, o che preparano velocemente all’aria aperta, come una zuppa. Sono, comunque, per la maggior parte cibi caratteristici russi, e in quanto tali hanno messo in difficoltà i vari traduttori. Riportiamo, quindi, quei *realia* culinari, i cui nomi non sono tuttora presenti nei nostri dizionari, per osservare le diverse strategie adottate di volta in volta.

	Resnevič	Polledro	Perini
Пышки со сметаной	frittelle con crema acida/pasticcini fritti con crema acida	sgonfiotti con la panna acida	panini con la panna acida
Бублики	pasticcini	panini a ciambella	ciambelle

I *pyški* e i *bubliki* sono due cibi simili tra loro: sono entrambi di forma rotonda, ma i primi sono dolci e fritti, mentre i secondi sono panini salati simili a una ciambella, spesso ricoperti, come anche nel testo, da semi di papavero.

In questi due esempi tutti e tre i traduttori hanno optato per un equivalente italiano, che si avvicini il più possibile al termine russo; nel primo caso, con “frittelle” e poi, nel secondo capitolo, “pasticcini fritti”, Resnevič ha fatto capire che sono dolci di forma tonda e fritti; Polledro, con un solo termine, “sgonfiotti”, ha reso sia la forma tonda, il sapore dolce e il tipo di cottura, essendo gli sgonfiotti un “dolce molto lievitato che friggendo si gonfia assumendo forma di frittella”¹⁵. Perini, infine, trova una soluzione troppo generica, che riesce a rendere solo la forma rotonda dei *pyški*.

Per quanto riguarda i *bubliki* notiamo, invece, una soluzione troppo generica nella versione di Resnevič, una piuttosto vicina in quella di Polledro, che trasmette sia il tipo di pasta (in quanto fatti di pane), sia la forma a ciambella, e una un po’ troppo neutra per Perini: la ciambella, anche se può essere salata, dà un’immediata idea di dolce.

Troviamo altri *realia* di questo tipo nel primo capitolo, quando Egoruška ripensa al giorno di Pasqua, in cui era andato, insieme a Deniska e alla cuoca Ljudmila, al carcere, per portare ai detenuti i *kuliči*, le uova, i *pirogi* e il manzo arrosto. I problemi derivano, naturalmente, dai due cibi tipici russi, i *kuliči* e i *pirogi*. Vediamo le tre traduzioni:

	Resnevič	Polledro	Perini
Куличи	«kuliči»	panini pasquali	kulic
Пироги	«pirog»	pasticcini	torte

I *kuliči* sono dolci pasquali, simili ai nostri panettoni di Natale, ma senza canditi, i *pirogi* sono un tipo di pasta ripiena, che può essere dolce o salata, cotta al forno o frita.

Resnevič qui sceglie di lasciare entrambi i nomi russi (tra virgolette) e di spiegare al lettore, in nota, che i *kuliči* sono “panettoni bianchi, alti, che si fanno per Pasqua” e i *pirogi* “torte con verdura, carne, uova, riso”¹⁶; Polledro sceglie un equivalente italiano

¹⁵ A. Gabrielli, *Grande dizionario italiano*, Milano, Hoepli, 2011.

¹⁶ Anton Cecof, *La steppa*, trad. dal russo da Olga Resnevic, Roma, La Voce, 1920, p. 7.

per i termini in questione, dando, però, un termine troppo generico per i *pirogi* (“pasticcini” si potrebbe piuttosto riferire al termine russo *pirožki*, ma non a *pirogi*); Perini, infine, resta troppo sul generico con “torte”, e con “kulic” lasciato così, senza note (e traslitterato in modo sbagliato), non può far nemmeno immaginare al lettore italiano cosa questi siano.

	Resnevič	Polledro	Perini
каша	zuppa/minestra	<i>kascia</i>	zuppa

Un ultimo esempio riguarda la *kaša*, pietanza tipica russa ricavata da cereali cotti, tuttora non presente nei dizionari italiani. In questo caso, Polledro sceglie di traslitterare e aggiungere una nota, spiegando che si tratta di un “intriso fatto con acqua e con varie sorti di granaglia, specialmente gran saraceno”¹⁷; Resnevič e Perini optano, invece, per un termine italiano: “zuppa” o “minestra” per Resnevič e sempre “zuppa” per Perini, i quali non sono adatti, in quanto sia una zuppa che una minestra sono piuttosto liquide rispetto alla *kaša*, che, invece, è piuttosto densa.

Flora e fauna

Come abbiamo più volte ripetuto, *La steppa* è un testo ricco di descrizioni paesaggistiche e in queste rientrano, come ci si può aspettare, numerosi e diversi termini riguardanti sia la flora che la fauna steppiche. Il paesaggio della steppa è un paesaggio per noi distante, abitato da specie particolari, e per questo una traduzione più o meno precisa dei termini naturali risulta decisiva, per trasportare il lettore nel mondo e nella cultura in cui l’originale è stato scritto.

Sull’importanza di non trascurare questi dettagli parlano Bruno Osimo e, prima di lui, Vladimir Nabokov. Osimo, per dimostrare la sua tesi, prende come esempio il termine *višnja*, che dà il titolo all’ultimo grande dramma teatrale del nostro Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, in russo *Višnevij sad*, e spiega che la *višnja* non è il ciliegio vero e proprio, ma una specie di ciliegio selvatico, che equivarrebbe all’italiano “visciolo”; il ciliegio vero e proprio, infatti, in russo si chiama *čerešnja*¹⁸. Spiegata questa differenza,

¹⁷ Polledro, nota a p. 166.

¹⁸ Il termine in questione compare anche ne *La steppa* e anche qui viene da tutti tradotto “ciliegio”.

sostiene poi che l'imprecisione nel tradurre questo vocabolo abbia influito nell'analisi dell'opera, in quanto non fa cogliere il fatto che “alla natura selvatica degli alberi corrisponde l'inselvaticamento degli uomini, che perdono memoria dei metodi antichi di preparazione e conservazione delle visciole senza sostituirvi altro, che sanno apprezzare la bellezza di questa piantagione ma non sanno conservarne la proprietà, e la abbandonano alle scure dei capitalisti emergenti”¹⁹.

Anche Nabokov sostiene, nel suo articolo “The Servile Path” del 1959, l'importanza di tradurre i nomi botanici in modo preciso: a prova di questo, nel tradurre un testo di Puškin in lingua inglese, egli stesso arriva ad inventare un nuovo termine per una pianta, vista l'assenza in quella lingua di un corrispondente preciso²⁰.

Confrontando le tre versioni, vediamo che i nostri traduttori, nel districarsi in questo groviglio di piante e animali della steppa, per gran parte dei termini non caratteristici presentano la stessa variante, o comunque varianti simili (della stessa famiglia), come per куропатки (pernici), кузнечики (cavallette), сверчки (grilli), медведки (grillotalpe), коршун (nibbio). Le differenze emergono quando si trovano i termini caratteristici del paesaggio della steppa; per alcuni termini, infatti, abbiamo anche tre versioni diverse. Prendiamo come esempio il termine суслики, tradotto da Resnevič “francolini”, da Polledro “spermofili” e da Perini “arvicole”.

Il *suslik* è un roditore della steppa, tradotto nei dizionari come “citello” o “spermofilo” o addirittura “souslik”. Polledro, dopo aver tradotto la parola con “spermofilo”, aggiunge una nota a piè di pagina, dove indica anche il nome scientifico di questo animale, *Spermophilus ritillus*, e spiega correttamente che si tratta di un “roditore della steppa che scava gallerie, dannosissimo alle coltivazioni di grano”²¹. Resnevič cerca sempre (non solo qui) di scegliere un termine più vicino o più diffuso nella lingua italiana, per facilitare la lettura, ma in questo caso la sua soluzione, “francolino”, risulta sbagliata, in quanto il francolino è un “uccello dell'ordine dei Galliformi (*Francolinus francolinus*) affine alla pernice”²². Infine, Perini, traducendo “arvicola” non dà la traduzione esatta, ma ci si avvicina, essendo l'arvicola un “piccolo

¹⁹ B. Osimo, *op. cit.*, pp. 85-86.

²⁰ L'esempio è riportato nel testo di B. Osimo, *op. cit.*, p. 86.

²¹ Polledro, nota a p. 113.

²² A. Gabrielli, *op. cit.*

mammifero dell'ordine dei roditori (*Arvicola arvalis*), simile a un topo, assai nocivo alle coltivazioni”²³.

Vediamo le soluzioni per altri due termini caratteristici della steppa:

	Resnevič	Polledro	Perini
курганчики	collinette	piccoli <i>kurgani</i>	tumuli
перекати-поле	calcatreppoli	ruzzola-campi	cardi

I курганчики, forma diminutiva di курганы, sono, come spiega Polledro in nota, “colline funerarie frequenti nella Russia meridionale: grandi tumuli elevati dagli Sciti e dagli altri antichi abitatori nomadi di quelle regioni” e aggiunge anche: “vi furono fatte abbondanti e preziose scoperte archeologiche”²⁴. Polledro, dopo questa dettagliata spiegazione in nota, decide di traslitterare semplicemente, aggiungendo l’aggettivo “piccoli” per rendere la forma diminutiva russa; le due traduttrici, invece, trovano un equivalente: Resnevič, però, con “collinette” resta troppo sul generico, e Perini, con “tumuli”, dà una traduzione più appropriata, essendo il tumulo, in campo archeologico, un “cumulo di terra che alcuni popoli antichi usavano elevare sopra le tombe”²⁵.

Per i перекати-поле ci viene data una spiegazione in nota sia da Resnevič che da Polledro, i quali, tuttavia, forniscono due diversi nomi latini: secondo Resnevič si tratta dell’*Eryngium campestre*, un cardo stellario; secondo Polledro è il nome volgare russo della *Gypsophila paniculata*, cioè una “pianticella della steppa che viene con facilità travolta e portata via dal vento, e percorre così, a volte, enormi distanze”²⁶. Con queste spiegazioni, Resnevič traduce “calcatreppoli”, che è effettivamente la pianta descritta dal nome scientifico da lei fornitoci, mentre la traduzione di Polledro, “ruzzola-campi”, risulta essere un calco: il verbo russo перекачать indica un movimento rotativo, поле significa “campo”.

Espressioni di tempo e spazio

Il viaggio di Egoruška attraverso la steppa per arrivare a casa di Nastas’ja Petrovna, nella città dove frequenterà il ginnasio, dura in tutto cinque giorni e il ritmo del racconto

²³ *Ibid.*

²⁴ Polledro, nota a p. 112.

²⁵ A. Gabrielli, *op. cit.*

²⁶ Polledro, nota a p. 127.

è determinato più dal tema del viaggio e dalle vicende della natura, che da espressioni temporali o spaziali precise; queste sono presenti, ma sono unità approssimative e indeterminate, che contribuiscono a dare al testo quell'atmosfera fantastica e poetica, che gli è propria.

Tra queste espressioni ce ne sono alcune che, proprio per la loro indeterminatezza, possono risultare difficili da rendere in una traduzione, come l'espressione *раннее утро*, che ritorna più volte nel corso del testo.

Già la prima frase del testo è dominata dall'indeterminatezza, data sia dall'espressione temporale, che pone il racconto in una qualsiasi mattina (di primo mattino però!) di luglio, sia dall'espressione spaziale, con i nomi della città e del governatorato lasciati con la sola lettera iniziale. Vediamo le tre versioni dell'incipit e poi altre espressioni contenenti sempre la stessa formula *раннее утро*, dai capitoli I e VI²⁷:

Из N., уездного города Z-ой губернии, ранним июльским утром выехала [...]

R: Da N., città provinciale nel governatorato di Z., partiva **di buon mattino nel luglio** [...]

Po: Da N., capoluogo distrettuale della provincia di Z., **un giorno di luglio** partì **di buon mattino** [...]

Pe: **Alle prime luci di una mattina di luglio**, dalla città di N., capoluogo del governato di Z., partì [...]

*[...] несмотря на **раннее утро**, выпили...*

R: [...] benché fosse **buon'ora**, avevano bevuto...

Po: [...] nonostante **l'ora molto mattutina**, avevano bevuto...

Pe: [...] nonostante fosse **mattina presto**, avevano bevuto...

*Когда на другой день проснулся Егорушка, было **раннее утро**.*

R: Quando all'indomani Iegoruska si svegliò, era **l'alba**.

Po: Quando il giorno dopo Jegòruska si svegliò, era **mattina presto**.

Pe: Quando il giorno dopo Egoruška si svegliò, era **primo mattino**.

La formula *раннее утро* non è così facile da tradurre come sembra: l'aggettivo *ранний* infatti si riferisce al periodo o momento iniziale di qualcosa; quindi, una traduzione adeguata per *раннее утро* potrebbe essere “di buon mattino” o “di prima mattina”; dire “mattino presto” non è esattamente la stessa cosa, in quanto espressione perlopiù soggettiva, anche se viene spesso tradotto così. Resnevič ne esce ricorrendo

²⁷ D'ora in poi negli esempi useremo le seguenti abbreviazioni per riferirci ai traduttori: R per Resnevič, Po per Polledro e Pe per Perini.

alle espressioni “di buon mattino”, “buon’ora” o al termine “alba”; Polledro cerca di rafforzare l’espressione usando “buon mattino” o “ora molto mattutina”, mentre Perini nel primo esempio ricorre a un’espressione diversa, ma efficace per rendere a pieno l’idea espressa dall’aggettivo *rannij*.

Troviamo, poi, espressioni di tempo all’interno dei racconti dei vari personaggi (eccetto quelli di Pantelej, senza tempo), le quali, essendo usate per ricordare alcuni particolari avvenimenti, sono in genere più precise. Un caso che ha presentato difficoltà per i traduttori è l’espressione на Святой, che troviamo all’interno del racconto di Konstantin, al sesto capitolo:

На Святой пошел я в Демидово в последний разочек на нее поглядеть...

R: **La settimana santa** andai a Demidovo per vederla per l’ultima volta...

Po: **A Pasqua** andai a Demidovo un’ultima volta per vederla...

Pe: **A Pasqua** mi recai a Demidovo a vederla per l’ultima volta...

Na Svjatoj significa, come traduce Resnevič, “la Settimana Santa”²⁸; l’errore di Polledro e Perini, che specificano un giorno preciso all’interno della Settimana Santa, il giorno di Pasqua, può essere dovuto al bisogno di concretizzare il periodo, per la presenza del tempo perfettivo della frase, пошѐл, che indica un’azione precisa, un risultato. Tuttavia, la loro resta una traduzione piuttosto imprecisa.

Le espressioni di spazio danno lo stesso effetto di indeterminatezza delle espressioni di tempo; questo tramite l’uso degli avverbi di luogo indefiniti in -to, che spesso non trovano riscontro nell’italiano, o particolari espressioni; il testo ne è pieno, riportiamo solo alcuni esempi, per vedere se e come queste vengono tradotte:

он ехал куда-то поступать в гимназию.

R: egli partiva per entrare in un ginnasio.

Po: andava **in qualche posto** per entrare al ginnasio.

Pe: stava recandosi al ginnasio.

он не шевелился и глядел куда-то вниз, [...]

R: egli stava là, immobile e guardava in giù, [...]

Po: non si moveva e guardava **in qualche posto** giù in basso, [...]

²⁸ Tra il popolo questa settimana aveva molti nomi: *Красная, Червоная, Великая, Святая неделя*, da cui è stata ricavata l’espressione *на Святой*. Oggi, si usa maggiormente l’espressione *Страстная неделя*.

Pe: non si muoveva e guardava qualcosa **verso il basso**, [...]

лиловая даль, бывшая до сих пор неподвижною, закачалась и вместе с небом понеслась куда-то еще дальше...

R: [...] assieme con il cielo si mosse ancora più in là...

Po: [...] insieme col cielo corse via **chi sa dove**, ancor più lontano...

Pe: [...] assieme al cielo fuggì ancor più lontano...

Possiamo qui vedere che Polledro, come del resto in altre occasioni, fa il possibile per tenere e trasporre nella traduzione tutti gli elementi della frase; così, in questi tre esempi l'avverbio indefinito è sempre reso in qualche modo, rendendo a volte la frase piuttosto pesante; la lingua russa usa molto gli indefiniti, ma in italiano risultano spesso ridondanti e, quindi, non vengono tradotti, specialmente quando sono accompagnati da altri avverbi di luogo, i quali trasmettono già il senso di indeterminatezza. Resnevič e Perini, infatti, in questi tre esempi, ma anche lungo tutto il testo, tendono a non tradurli.

Troviamo, poi, una serie di espressioni di spazio spesso non traducibili interamente in italiano, in quanto comporterebbero una ripetizione, non sentita invece dal russo:

*Солнце уже выглянуло **сзади из-за** города [...]*

R: Il sole già guardava dal dietro della città [...]

Po: Il sole già aveva fatto capolino **alle spalle di dietro** la città [...]

Pe: Il sole aveva già fatto capolino da dietro la città [...]

La ripetizione qui è data dall'avverbio di luogo *сзади* (dietro), e dalla preposizione *из-за* (da dietro). Tradurli entrambi letteralmente in italiano sarebbe risultato ripetitivo; così, Resnevič e Perini ne riportano solo uno nella traduzione, mentre Polledro, come al solito, trova un modo per riportarli entrambi.

*стрепет **поднялся высоко вверх** по прямой линии, [...]*

R: [...] **si alzò in alto, su**, in linea retta, [...]

Po: [...] salì in alto in linea retta, [...]

Pe: [...] si alzò in verticale, [...]

*Он оставил трубочку и **поднял** глаза **вверх**.*

R: Egli lasciò il getto e alzò gli occhi.

Po: Egli lasciò il cannellino e **levò** gli occhi **in alto**.

Pe: Lasciò il cannello e sollevò lo sguardo.

In questi due esempi la ripetizione è data, invece, da поднял, passato del verbo поднять (alzare), e dall'avverbio di luogo вверх (su, in alto), a cui, nel primo di questi due esempi, vengono affiancati l'avverbio высоко (in alto) e anche l'espressione по прямой линии (in linea retta); abbiamo, quindi, ben quattro elementi della frase che esprimono in linea di massima lo stesso concetto, cosa che una frase italiana non può supportare. Detto questo, vediamo che Resnevič stavolta riporta tutti e quattro gli elementi, rendendo la frase piuttosto pesante, mentre Polledro e Perini tralasciano gli elementi superflui.

далеко-далеко, где-то на большой дороге, светился красный огонек.

R: lontano, non si sa dove, sulla via maestra, luccicava un lumicino rosso.

Ро: **lontano lontano**, in qualche punto della grande strada, brillava un focherello rosso.

Ре: **lontano lontano**, da qualche parte sulla grande strada splendeva un focherello rosso.

Quest'ultimo esempio rappresenta un caso diverso dagli altri: qui viene ripetuta la stessa parola, l'avverbio далеко (lontano), separata solo da un trattino. Se il russo a volte usa anche questo tipo di ripetizione, una resa letterale in italiano potrebbe indicare una connotazione fiabesca, che non era sicuramente nelle intenzioni di Čechov, almeno in questo caso, in cui sta semplicemente descrivendo il paesaggio circostante. Resnevič, infatti, non riporta la ripetizione, diversamente da Polledro e Perini, la cui traduzione risulta distaccata, le dà appunto una sfumatura quasi fiabesca.

Infine, analizziamo due particolari casi di inversione dell'ordine delle parole nella lingua russa, sia per le espressioni di tempo che di spazio:

раза три на неделе туда пешком ходил, чтоб на нее поглядеть.

R: due tre volte per settimana andavo a piedi lì, per vederla.

Ро: tre volte in una settimana andai lì a piedi, per vederla.

Ре: circa tre volte alla settimana andavo là a piedi a guardarla.

Отсюда версты четыре.

R: È quattro verste da qua.

Ро: È a un quattro verste da qui.

Ре: A quasi quattro verste da qui.

Il russo ricorre all'inversione dell'ordine di determinate parole nella frase per esprimere approssimazione: se, ad esempio, в десять часов significa "alle dieci", часов

в десять significa “intorno alle dieci”. Talvolta, nelle traduzioni questo dettaglio viene trascurato: così, vediamo nel primo esempio che *паза три на неделе* viene tradotto da Resnevič con “due tre volte per settimana” e da Perini con “circa tre volte alla settimana”, mentre Polledro non coglie questo dettaglio, traducendo quindi “tre volte in una settimana”. Nel secondo esempio, invece, è Resnevič che non riproduce l'approssimazione data dal diverso ordine di parole.

2.2.3 Sostituzione lessicale e semantica

La sostituzione lessicale e semantica è una tecnica a cui il traduttore ricorre in tutti quei casi in cui il significato del testo di partenza non può essere reso con una traduzione alla lettera, la quale non garantirebbe un risultato adeguato nella lingua d'arrivo.

In una traduzione dal russo possiamo trovare tre tipi principali di sostituzione: la generalizzazione, la concretizzazione e la modulazione²⁹.

La generalizzazione consiste nell'allargamento dell'area semantica delle parole del testo di partenza, mediante la loro sostituzione con termini più generici o neutri. Al contrario, la concretizzazione consiste nel restringimento dell'area semantica delle parole; avviene quando nella lingua originale una sola parola include molte sfumature di significato, da cui deriva la necessità di usare un termine più concreto, affinché non si creino effetti inattesi.

Infine, la modulazione, o estensione, consiste nel sostituire determinate unità del significato originario con altre, derivategli logicamente; di solito coincide con un'estensione di queste unità, da cui deriva l'altro modo di definirla.

Riportiamo, quindi, alcuni esempi dal testo, raggruppandoli per ogni tipo di sostituzione, per osservare la frequenza d'uso di queste tre tecniche da parte dei diversi traduttori. Si potrà constatare una preferenza di Resnevič per la tecnica della generalizzazione e, al contrario, una preferenza per la concretizzazione da parte di Polledro e Perini, mentre per la modulazione si noterà una simile frequenza d'uso.

²⁹ Secondo la classificazione che troviamo anche nella tesi di laurea di M. Sorina, *op. cit.*, p. 82.

Generalizzazione

Это был Егорушка, племянник Кузьмичова.

R: Costui era Iegorusca, nipote di Kuzmiciov.

Po: Era Jegòruska, nipote di Kuzmiciov.

Pe: Era Egoruška, nipote di Kuzmicov.

La parola племянник in russo indica solo il nipote di zio, cioè il figlio del fratello o della sorella, mentre per il nipote di nonno esiste un altro termine, внук.

In italiano non esiste un termine specifico per ognuno di questi due rapporti di parentela e si usa per tutti i casi il termine “nipote”, che, quindi, risulta essere una generalizzazione del termine russo племянник.

Un caso simile è rappresentato dal termine родная сестра, che indica in russo la sorella nata dagli stessi genitori: l'italiano usa in questo caso la parola neutra “sorella”, anche se esiste l'espressione “sorella germana”, espressione adottata, infatti, da Polledro, a differenza delle altre due traduttrici, che anche in questo caso generalizzano il termine, traducendo “sorella”.

он вспомнил, как она лежала в гробу с медными пятаками на глазах, [...]

R: ricordò come ella giaceva nella cassa coi **soldini** di rame sopra gli occhi, [...]

Po: rammentò come ella giaceva nella bara coi cinquini di rame sugli occhi, [...]

Pe: la ricordò quando giaceva nella bara con le monete di rame da cinque copeche sugli occhi, [...]

Resnevič decide in questo caso di generalizzare, non considerando importante nel dato contesto il valore esatto delle monete in questione, ossia monete di rame da cinque copeche (come traducono Polledro e Perini), che servono esclusivamente a coprire gli occhi della nonna nella bara. Inoltre, ricorre alla forma diminutiva del termine, “soldini”, proprio per evidenziare la piccola dimensione delle monete.

белые памятники и кресты бывают усыпаны багряными, как кровь, точками.

R: i bianchi monumenti e le croci sono cosparsi di punticini **rossi come il sangue**.

Po: le lapidi e le croci bianche appaiono disseminate di punti porporini come il sangue.

Pe: i monumenti e le croci bianche risultavano tempestati di punti purpurei come sangue.

“Православные, говорю [...]”

R: “**Fedeli**, dico [...]”

Po: “Ortodossi, dico [...]”

Pe: “Ortodossi, dico [...]”

Anche in questi due esempi è Resnevič a generalizzare, nel primo caso traducendo l'aggettivo багрянными con “rossi”, invece di “purpurei”, probabilmente per essere più coerente verso la lingua italiana, in cui è più abituale dire che qualcosa è *rosso* come il sangue e non *purpureo* come sangue.

Alla base del secondo esempio di generalizzazione, invece, c'è probabilmente l'intento di mettere a proprio agio il lettore, usando la parola universale “fedeli” al posto di “ortodossi”; analogamente, poco dopo troveremo tradotto братцы православные con “fratelli cristiani”.

Infine, prendendo come esempio alcuni verbi che denotano varie sfumature dell'azione del guardare, notiamo sempre in Resnevič la tendenza a generalizzare: nei seguenti esempi i tre verbi di tempo passato оглянулся (guardare indietro), всматривался (guardare attentamente, scrutare) e взглянул (gettare uno sguardo, sbirciare) vengono sempre tradotti con “guardare”:

*Егорушка в последний раз **оглянулся** на город, [...]*

R: Jegoruska **guardò** per l'ultima volta la città, [...]

Po: Jegoruska per l'ultima volta si girò a guardar la città, [...]

Pe: Egoruška per l'ultima volta gettò un'occhiata alla città, [...]

*Мальчик **всматривался** в знакомые места, [...]*

R: Il ragazzo **guardava** i luoghi noti, [...]

Po: Il ragazzo osservava i luoghi a lui noti, [...]

Pe: Il ragazzo osservava attentamente i luoghi conosciuti, [...]

*Незнакомец не слышал вопроса; он не ответил и даже не **взглянул** на Дымова.*

R: Lo sconosciuto non udì la domanda; non rispose e non **guardò** neanche Dimov.

Po: Lo sconosciuto non udì la domanda; non rispose e non volse nemmeno uno sguardo a Dimov.

Pe: Lo sconosciuto non sentì la domanda; non rispose e non gettò nemmeno un'occhiata a Dymov.

Concretizzazione

[...] и по одним этим звукам да по жалким кожаным тряпочкам, болтавшимся на ее облезлом теле, можно было судить о ее ветхости и готовности идти в слом.

R: [...] e bastavano quei rumori, e le misere pezze di cuoio, che ciondolavano dal suo corpo smunto, per giudicare della sua vecchiaia e del suo prossimo sfacelo.

Po: [...] e già da questi rumori, e dai miseri brandelli di cuoio che ballonzolavano sulla sua **carcassa** spelacchiata, si poteva giudicare della sua vetustà e di quanto fosse maturo per la demolizione.

Pe: [...] e da questi soli rumori e dai miseri cenci di pelle che penzolavano dalla sua **sagoma** spelacchiata si poteva giudicare quanto fosse vecchio, e quanto fosse pronto per la demolizione.

In questo esempio tratto dall'inizio del racconto sia Polledro che Perini hanno deciso di ricorrere alla concretizzazione per il termine тело, che significa “corpo”, considerato troppo generico, in quanto si riferisce al calesse vecchio e mal ridotto con cui partono Egoruška, lo zio e padre Christofor.

- Ехал я в другой раз тоже с купцом...- продолжал Пантелей по-прежнему вполголоса и не мигая глазами.

R: [...] e senza battere occhio.

Po: [...] e senza batter **palpebra**.

Pe: [...] e senza batter **ciglio**.

Qui sia Polledro che Perini scelgono di sostituire il termine “occhio” concretizzandolo, rispettivamente, con “palpebra” e con “ciglio”, indicando così la parte specifica dell'occhio che batte, anche se in italiano si usa in tale espressione la parola “occhio”, come troviamo nella versione di Resnevič.

Купцы, отец с сыном, ехали образа продавать.

R: Due mercanti, padre e figlio, andavano per vendere delle immagini.

Po: I mercanti, padre e figlio, andavano a vendere immagini.

Pe: I mercanti, padre e figlio, stavano andando a vendere delle **icone**.

Perini ricorre qui alla concretizzare per il termine russo образа (immagini), in quanto in italiano in questo contesto sarebbe troppo generica la parola “immagini”, usata da Resnevič e Polledro: in russo nella parola образ è incluso anche il significato di “immagine sacra”, “icona”, mentre non lo è nella semplice parola italiana “immagine”.

Он видел, как зажглась вечерняя заря, как потом она угасала.

R: Egli vedeva il bagliore della sera accendersi, e poi spegnersi.

Po: Egli vide accendersi, e poi spegnersi, il **crepuscolo** vespertino.

Pe: Vide infiammarsi il **crepuscolo**, lo vide poi spegnersi.

L'espressione *вечерняя заря* indica, come tradotto da Resnevič, il bagliore della sera, le luci del tramonto (ma anche dell'alba); Polledro e Perini concretizzano, utilizzando la parola specifica "crepuscolo"; Polledro aggiunge, correttamente, anche "vespertino", non rischiando, così, che venga confuso con quello della mattina.

Modulazione

La modulazione di solito si basa su rapporti di causa ed effetto, come possiamo osservare nella seguente sostituzione di Resnevič:

Над поблекшей травой, от нечего делать, носятся грачи.

R: Sopra l'erba riarsa, **come sospinti dalla noia**, camminano i corvi.

Po: Sopra l'erba avvizzita, non sapendo che fare, volteggiano le gracchie.

Pe: Sull'erba avvizzita, non avendo altro da fare, volteggiano i gracchi.

Tuttavia, vogliamo qui concentrare la nostra attenzione sui casi particolari di modulazione, che riguardano in modo specifico la lingua russa.

Un caso tipico di estensione nella traduzione di un testo russo è rappresentato dai verbi di stato, come *стоять* o *лежать*, che in russo indicano più componenti dell'azione: il primo significa "stare in piedi" e il secondo "stare sdraiato"; in questi casi l'italiano, in mancanza di una parola unica che includa questi due nuclei di significato, deve ricorrere all'estensione, che permette di non perdere niente:

Егорушка, заложив руки в карманы, стоял около Пантелея и смотрел, как огонь ел траву.

R: Egoruska, colle mani infilate nelle tasche, stava accanto a Panteley e guardava come il fuoco mangiava l'erba.

Po: Jegòruska, ficcate le mani in tasca, **stava in piedi** accanto a Pantelei e guardava la fiamma divorar l'erba.

Pe: Egoruška, ficcate le mani in tasca, **stava in piedi** vicino a Pantelej e guardava il fuoco divorare l'erba.

Casi simili di modulazione si presentano sia con i verbi di moto che con verbi preceduti da determinati prefissi: in entrambi i casi bisogna, infatti, aggiungere qualcosa in più nella traduzione italiana, per riuscire a rendere tutta la sfumatura di significato espressa dal verbo russo. Vediamo gli esempi:

Меня-то дома не было, я в Орел ездил.

R: Io non c'ero, io ero per la strada verso Orel.

Po: Io non ero a casa, andavo col carro a Oriol.

Pe: Io non ero a casa, ero andato a Orel.

Ворота запертые, некуда ни выехать, ни выйти...

R: Il portone è chiuso e non si può uscire da nessuna parte...

Po e Pe: Il portone è chiuso, non si può uscire né col carro, né a piedi...

La lingua russa distingue tra “andare a piedi”, moto espresso dalla coppia идти-ходить e “andare con un mezzo”, espresso dalla coppia ехать-ездить: il verbo ездил denota, quindi, un movimento con un mezzo e in una traduzione bisogna in qualche modo far capire che si tratta di tale movimento. Nel primo esempio Resnevič estende la frase usando un “ero per la strada” e Polledro indica addirittura un mezzo, il carro, per rendere esplicitamente l’idea. Perini, invece, non coglie o non vuole mettere in evidenza questo particolare, restando sul generico con “ero andato”. Nel secondo esempio è Resnevič a restare su un piano generico, raggruppando le due azioni in una sola e, di conseguenza, non distinguendo un moto dall’altro, mentre sia Polledro che Perini svolgono i due diversi verbi di moto.

Егорушка в последний раз оглянулся на город, припал лицом к локтю Дениски и горько заплакал...

R: [...] e pianse amaramente...

Po: [...] e **si mise a** piangere amaramente...

Pe: [...] e **scoppiò a** piangere amaramente...

[...] и тем давая знать, что он уже наелся.

R [...] e con ciò facendo capire che egli **era già sazio**.

Po [...] e con ciò dando a capire che **aveva già mangiato a sazietà**.

Pe [...] e facendo con ciò capire di **essersi rimpinzato**.

I prefissi attribuiscono al verbo che precedono una particolare sfumatura di significato, che l’italiano può riprodurre solo ricorrendo alla modulazione.

Abbiamo qui preso ad esempio i prefissi за- e на-: il primo in questo caso fa assumere al verbo un significato di inizio dell’azione: il verbo заплакал viene così reso da Polledro e Perini con “*si mise a piangere*” e “*scoppiò a piangere*”.

Il prefisso на-, specialmente associato alla particella riflessiva -ся, indica invece l’esaurimento dell’azione, la piena soddisfazione in seguito all’azione, quindi il verbo

наелся assume il significato di “mangiare a sazietà, fino ad essere sazio”, sfumatura resa in modi diversi da tutti e tre i traduttori.

Ci sono, infine, molti casi in cui il russo non inserisce il verbo in una frase perché sottinteso: questo può succedere con i verbi di moto, o in una infinitiva quando si sottintende il verbo “dovere”. Sono casi particolari di modulazione anche questi, in cui la traduzione deve per forza aggiungere gli elementi mancanti nella frase russa, altrimenti in italiano la frase non avrebbe un senso logico:

Зачем ему гулять?

R: Perché **dovrebbe** passeggiare?

По: Perché **dovrebbe** andare a spasso?

Пе: Perché **dovrebbe** vagare per la steppa?

Поехала теперь, сорока, к матери, а я вот без нее по степу.

R: [...] ed ecco che senza di lei io **giro** per la steppa.

По: [...] e io, senza di lei, me ne **vado** per la steppa.

Пе: [...] e io senza di lei **vago** per la steppa.

2.2.4 Nomi alterati

Nella lingua russa, a differenza di quella italiana, è molto diffuso l’uso dei nomi alterati, in particolare dei diminutivi e dei vezzeggiativi, e non solo per i nomi propri (come abbiamo già visto), ma anche per i nomi comuni, per gli aggettivi e per gli avverbi.

Tuttavia, non tutti i sostantivi che si presentano in una forma diminutiva (che si ottiene mediante l’aggiunta di suffissi al tema del sostantivo) sono diminutivi: possono essere anche sinonimi della parola da cui derivano, o possono avere un significato diverso, ad esempio *pirožok* non ha lo stesso significato di *pirog*; altri ancora, infine, possono essere diminutivi, ma avere anche altre accezioni.

Bisogna quindi prestare molta attenzione nella traduzione dei diminutivi, anche perché in italiano non hanno la stessa frequenza d’uso, e una traduzione letterale delle varie forme diminutive russe potrebbe restituire particolari connotazioni, non volute dal testo originale.

Riportiamo, quindi, alcuni esempi per analizzare l'atteggiamento dei tre traduttori verso le forme diminutive, di cui il testo è ricchissimo.

Второй же влажными глазками удивленно глядел на мир божий [...]

R: Il secondo contemplava con **occhietti** umidi e meravigliati il mondo del Signore [...]

Po: Il secondo invece guardava meravigliato con gli **occhietti** umidi il mondo di Dio [...]

Pe: Il secondo, invece, con gli **occhi** umidi guardava stupito il creato [...]

Лицо его с небольшой седой бородкой, простое, русское, загорелое лицо, было красно, мокро от росы и покрыто синими жилочками.

R: Il suo volto semplice, russo, con una **piccola barbetta** grigia, tutto bruciato, era rosso, bagnato dalla rugiada e coperto da **piccole vene** azzurre.

Po: Il suo viso con una **piccola barbetta** canuta, un viso semplice, russo, abbronzato, era rosso, umido di rugiada e coperto di **venuzze** turchine.

Pe: Il viso con la **piccola barbetta** grigia, un viso semplice, russo, abbronzato, era bagnato dalla rugiada e coperto di **venette** azzurre.

Il primo esempio presenta la tendenza generale delle tre versioni rispetto ai diminutivi: generalmente, Resnevič e Polledro conservano le forme diminutive russe, mentre Perini le sostituisce con la forma intera, scelta più coerente verso la lingua italiana, che abbiamo detto non fa molto uso di forme diminutive.

Nel secondo esempio, invece, osserviamo lo stesso atteggiamento da parte dei tre traduttori: tutti mantengono le due forme diminutive, nonostante l'autore si stia riferendo nel primo caso a padre Christofor e nel secondo a Varlamov, persone già vecchie, come ci dice lui stesso nel testo. In particolare, per la parola борода (barbetta), il significato diminutivo dato dal suffisso -ка in italiano è già suggerito dall'aggettivo qualificativo небольшой (piccolo), che accompagna la parola.

Поравнявшись с передним возом, верховой осадил лошадь и, снявши шапку, подал Варламову какую-то книжку.

R [...] consegnò a Varlamov un certo **libretto**.

Po [...] consegnò a Varlamov non so che **libriccino**.

Pe [...] consegnò a Varlamov un **libretto**.

Il termine книжка, anche se si presenta in forma diminutiva, non è un diminutivo di книга, ma semplicemente un suo sinonimo. I tre traduttori adottano, invece, una forma diminutiva nelle loro versioni; Polledro usa anche una forma vezzeggiativa, forma che in italiano generalmente denota una connotazione affettiva, che non è presente in questo contesto.

Anche la parola ножики, come книжка, non è un diminutivo della parola нож, ma un suo sinonimo, come mostrato nelle tre versioni (Resnevič adotta una forma dispregiativa per enfatizzare il significato nel dato contesto):

Пантелей рассказал еще кое-что, и во всех его рассказах одинаково играли роль "длинные ножики" и одинаково чувствовался вымысел.

R: “lunghi coltellacci”

Ро e Ре: “lunghi coltelli”

Его мамаша, Ольга Ивановна, [...]

R: La sua mamma, Olga Ivanovna, [...]

Ро: La sua mamma, Olga Ivànovna, [...]

Ре: La sua mamma, Olga Ivanovna, [...]

La parola мамаша non è un diminutivo di мать o мама (mamma), ma è una forma popolare che si usava per riferirsi alla propria madre e dotata di propri diminutivi e vezzeggiativi: nella traduzione di Resnevič abbiamo, infatti, il termine neutro “mamma”, mentre in quelle di Polledro e Perini la forma diminutiva “mamma”.

Ты, Егорий, теперь махонький, а станешь большой, отца-мать кормить будешь.

R: Tu, Iegory, ora sei **piccino**, ma diventerai grande [...]

Ро: Tu, Jegori, adesso sei **piccolino**, ma diverrai grande [...]

Ре: Tu, Egoruška, adesso sei piccolo, ma diventerai grande [...]

Anche gli aggettivi alterati sono molto più numerosi in russo rispetto all’italiano; di solito hanno una forte componente stilistica e sono quindi difficili da tradurre.

In questo esempio abbiamo la forma diminutiva dell’aggettivo маленький (piccolo), conservata, in due forme diverse, sia da Resnevič che da Polledro.

Riportiamo anche un esempio per la forma diminutiva degli avverbi, in questo caso dell’avverbio немного (un poco), tradotto con un’analogia forma diminutiva solo da Polledro:

*То, что увидел он, было так неожиданно, что он **немножко** испугался.*

R: Ciò che egli vide fu tanto inatteso che si spaventò un poco.

Ро: Quel che vide fu così inaspettato che si spaventò **un pochino**.

Ре: Ciò che vide fu talmente inaspettato che si spaventò un poco.

Come possiamo notare da tutti questi esempi, Polledro, a differenza di Resnevič e Perini, tiene quasi sempre la forma diminutiva originale; inoltre, troviamo forme diminutive anche quando non sono esplicitamente espresse nel testo russo, ad esempio per la parola мальчики, che significa “bambini” o “ragazzi” e che Polledro traduce usando la forma vezzeggiativa:

Больше мальчики не сказали друг другу ни слова.

R: I ragazzi non dissero più parola tra loro.

Po: I due **ragazzetti** non si dissero nemmeno una parola di più.

Pe: I ragazzi non si scambiarono più una parola.

2.3 ASPETTI GRAMMATICALI

In questa sezione verranno affrontati vari tipi di trasformazioni grammaticali avvenute nel passaggio da una lingua all'altra, riguardanti sia categorie grammaticali (ossia il passaggio da singolare a plurale e da impersonale a personale), sia parti del discorso (ad esempio la resa di un pronome con un articolo, o di un sostantivo con un pronome).

Molte di queste trasformazioni si rendono, infatti, necessarie per trasporre nel modo migliore il contenuto originale nella lingua d'arrivo.

2.3.1 Trasformazioni riguardanti categorie grammaticali

Singolare/plurale

Il passaggio dalla forma singolare a quella plurale è determinato dalla frequenza d'uso delle parole in una data lingua: molti termini che in russo si usano al singolare in italiano possono essere maggiormente usati al plurale e viceversa.

In particolare, il passaggio interessa spesso certi termini di parti del corpo, come “mani” o “ginocchia”:

Незнакомец положил около костра то, что держал в руках [...]

R: Lo sconosciuto posò accanto al fuoco ciò che teneva tra le mani [...]

Po: Lo sconosciuto posò accanto al fuoco ciò che teneva **in mano** [...]

Pe: Lo sconosciuto depose vicino al falò ciò che teneva **in mano** [...]

Егорушка быстро вскочил, стал на колени и поглядел на белую фуражку.

R: Iegorusca saltò su rapidamente, si mise **in ginocchio** e dette uno sguardo al berretto bianco.

Po: Jegòruska balzò su rapido, si mise **in ginocchio** e guardò il berretto bianco.

Pe: Egoruška balzò in fretta in piedi, si mise **in ginocchio** e guardò il berretto bianco.

Entrambi gli esempi comportano un passaggio dalla categoria plurale a quella singolare: per quanto riguarda la prima espressione, troviamo nel dizionario Hoepli, sotto la voce “tenere”, l’esempio “teneva *in mano* un bastone” e per la seconda troviamo nel dizionario Kovalëv l’esempio “стать на колени” tradotto come “mettersi *in ginocchio*”.

Sono interessati da questo passaggio anche alcuni termini naturali come поле (campo) e окока (carice), che in italiano si tendono ad usare nella forma plurale:

Небо над заводами и кладбищем было смугло, и большие тени от клубов дыма ползли по полю и через дорогу.

R: Sopra le fabbriche e il camposanto il cielo era bruno e le grandi ombre dei gomitoli di fumo strisciavano per il campo e attraverso la strada.

Po: Il cielo sopra le mattonaie e il cimitero era di color bruno, e le grandi ombre gettate dai vortici di fumo strisciavano per i **campi** e attraverso la strada.

Pe: Il cielo sulle fabbriche e sul cimitero era cupo, e grandi ombre prodotte dai nugoli di fumo strisciavano sui **campi** e attraverso la strada.

Над осокой пролетели знакомые три бекаса, [...]

R: Sopra i **carici** passarono a volo le tre note beccacce, [...]

Po: Sopra le **carici** passarono a volo le note tre beccacce, [...]

Pe: Sopra i **falaschi** passarono in volo le tre beccacce già viste, [...]

Infine, in ogni lingua troviamo termini che esistono solo nella forma plurale, i cosiddetti *pluralia tantum*; un esempio è dato dalla parola ворота, che in russo designa il portone costituito da due larghi battenti, da cui deriva probabilmente la forma plurale. Nella traduzione italiana, non essendoci un analogo corrispondente plurale, bisogna per forza ricorrere alla forma singolare, come possiamo vedere nel seguente esempio, già usato per la modulazione:

Ворота запертые, некуда ни выехать, ни выйти...

R: Il **portone** è chiuso e non si può uscire da nessuna parte...

Po e Pe: Il **portone** è chiuso, non si può uscire né col carro, né a piedi...

Impersonale/personale

Le frasi impersonali sono molto più frequenti nella lingua russa che in quella italiana; di conseguenza, a una frase impersonale russa non sempre corrisponde una frase impersonale anche in italiano.

Riportiamo ora alcuni particolari costrutti impersonali presenti nel testo, per vedere quando i tre traduttori sono riusciti a conservare il valore impersonale della frase e quando, invece, hanno dovuto trasformarla da impersonale a personale.

Le frasi impersonali sono caratterizzate dall'assenza di un soggetto grammaticale e il predicato è di solito costituito da un verbo o da un avverbio predicativo; il verbo può essere espresso, oltre che alla terza persona singolare, anche alla seconda persona singolare e alla terza persona plurale.

Vediamo subito un esempio tratto dal capitolo VI, piuttosto lungo, ma efficace per osservare il tipo di frase impersonale retta dal verbo alla seconda persona singolare:

*Когда долго, не отрывая глаз, **смотришь** на глубокое небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознание одиночества. **Начинаешь** чувствовать себя непоправимо одиноким, и всё то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда **остаешься** с ними с глазу на глаз и **стараешься** постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; **приходит** на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной...*

R: Quando a lungo, [...] **tu guardi** il cielo profondo, [...] **Tu incominci** a sentirti irrimediabilmente solo e tutto ciò che prima **hai considerato** vicino e come tuo, diventa [...] allorché **tu resti** con loro faccia a faccia e **cerchi** di indagare il loro senso, [...] **ti viene in mente** quella solitudine [...] e l'essenza della vita si presenta disperante, terribile...

Po: Quando per lungo tempo **guardi** il cielo profondo, [...] **Cominci** a sentirti irrimediabilmente solo, e tutto ciò che prima **consideravi** vicino e familiare diventa [...] quando **resti** con loro a quattr'occhi e **cerchi** di penetrarne il senso, [...] **ti viene in mente** la solitudine [...] e l'essenza della vita **ti appare** disperata, orribile...

Pe: Quando **si guarda** il cielo profondo a lungo, [...] **Ci si comincia** a sentire irrimediabilmente soli, e tutto ciò che prima **si riteneva** vicino e caro, diviene [...] quando **si resta** con loro a quattr'occhi e **ci si sforza** di coglierne il senso, [...] **viene da pensare** a quella solitudine [...] e l'essenza della vita appare disperata, terribile...

Siamo all'inizio del capitolo VI: Egoruška e i carrettieri si sono rimessi in moto al tramonto del sole; Egoruška è tutto solo, coricato su una balla di fieno e sta guardando il cielo. A questo punto l'autore interviene per commentare il particolare stato d'animo che si crea nel bambino e, facendo uso del verbo alla seconda persona singolare, il suo

intento è quello di caratterizzare questa situazione come una situazione universale, che si riferisce in generale a qualsiasi persona, che si trovi nella stessa situazione di Egoruška.

Resnevič e Polledro lasciano i verbi alla seconda persona singolare, che anche in italiano viene a volte usata in senso impersonale, con o senza il soggetto, per indicare che l'azione si riferisce a una persona qualsiasi. Perini, invece, ha scelto la classica forma impersonale italiana, con la particella pronominale “si” premessa alla terza persona singolare del verbo.

*Видят хозяева, что за купцом **приехали**, испужались и давай бог ноги...*

R: Vedendo che **eran venuti** a prendere il mercante, i padroni si spaventarono e scapparono via.

Po: I padroni vedono che **qualcuno è venuto** a cercare il mercante, si spaventarono e via a gambe...

Pe: I padroni vedono che **sono venuti** a prendere il mercante, si spaventano e corrono via a gambe levate...

Il verbo espresso alla terza persona plurale ha lo scopo di riferire l'azione a un numero indefinito di persone, o, nei casi in cui non sia nota o non la si voglia nominare, anche a una sola persona, come in questo caso; siamo sempre nel sesto capitolo, Pantelej sta narrando un'ennesima storia di briganti: durante uno dei suoi viaggi, lui stesso e il mercante che accompagna stanno per essere uccisi in una stazione di posta, ma, giusto un istante prima che i padroni uccidano il mercante, una persona ignota bussava alla finestra e chiama il mercante per esortarlo a partire, mettendoli così in salvo.

Essendo il verbo riferito a una sola persona, Polledro decide di tradurre con un costrutto personale usando il pronome indefinito “qualcuno” e la terza persona singolare, riuscendo comunque a stare su un piano indefinito, mentre Resnevič e Perini si attengono al testo, lasciando la terza persona plurale senza soggetto, che anche in italiano viene spesso usata in frasi con valore impersonale.

Fanno parte di questo gruppo di frasi impersonali con predicato alla terza persona plurale espressioni proprie della lingua russa come как его зовут? (come si chiama?) e la relativa risposta его зовут... (si chiama...), come vediamo nell'esempio, con il verbo al passato, in cui tutti e tre i traduttori hanno dovuto sostituire la formula impersonale russa con la formula usata dall'italiano in questo caso, sempre impersonale, retta dalla particella “si”:

Звали его, как теперь помню, Петр Григорьич.

R: **Si chiamava**, lo ricordo come fosse ora, Pietro Grigoric.

Po: **Si chiamava**, mi ricordo, Piotr Grigoric’.

Pe: **Si chiamava**, come ricordo ancora oggi, Pëtr Grigoric.

Come abbiamo detto, le frasi impersonali possono essere introdotte anche da avverbi predicativi, cioè avverbi terminanti in –о che hanno funzione di predicato nelle frasi impersonali; tipici avverbi predicativi sono надо (bisogna), нужно (è necessario), можно (si può), нельзя (non si può), видно (si vede), слышно (si sente); riportiamo un esempio contenente i predicativi видно e слышно, in quanto se ne trovano in abbondanza in questi tre capitoli:

Там, куда смотрел Вася, не было видно ничего, кроме потемок; все прислушались, но шагов не было слышно.

R: Là, dove guardava Vassia, **non si vedeva** nulla, oltre le tenebre; tutti si misero ad ascoltare, ma **non si udiva** alcun passo.

Po: Là dove guardava Vassia **non si vedeva** nulla, fuorché la tenebra; tutti si misero in ascolto, ma di passi **non se ne sentivano**.

Pe: Là dove guardava Vasja **non si vedeva** niente, a parte le tenebre; tutti si misero all’ascolto, ma i passi **non si sentivano**.

Per questi due predicativi, esistendo in italiano dei corrispondenti impersonali adeguati, formati dalla particella pronominale “si” e la terza persona, tutti i traduttori hanno adottato la stessa soluzione.

Меня-то дома не было [...]

R: **Io non c’ero** [...]

Po e Pe: **Io non ero a casa** [...]

Еще у меня усов не было [...]

R: **Io non avevo** ancora i baffi [...]

Po: **Non avevo** ancora i baffi [...]

Pe: **Non avevo** ancora i baffi [...]

Con le negazioni нет, не было, не будет, la frase si trasforma in impersonale; il soggetto logico va espresso al caso genitivo, senza preposizione o preceduto dalla preposizione “у”. Sono frasi che esprimono l’assenza di qualcuno o qualcosa (primo esempio) o il concetto di non possesso (secondo esempio).

Frasi impersonali di questo tipo si devono rendere in italiano con una costruzione personale, come hanno fatto tutti e tre i traduttori nei due esempi riportati.

После страшных рассказов не хотелось уж говорить о том, что обыкновенно.

R: Dopo i terribili racconti **non si aveva più voglia** di parlare di cose solite.

Po: Dopo i racconti paurosi, **non si aveva più voglia** di parlare di cose consuete.

Pe: Dopo i racconti paurosi **non si aveva più voglia** di parlare delle solite cose.

Хочется ее повидать, а она в Демидове...

R: **Avrei tanta voglia** di vederla, ma lei sta a Demidovo...

Po: **Ho voglia** di incontrarla, e lei è a Demidovo...

Pe: **Voglio** vederla, ma lei è a Demidovo...

Molti verbi personali, come хотеть (volere, aver voglia di), diventano impersonali con l'aggiunta del suffisso -ся alla terza persona singolare.

Ad alcune di queste frasi impersonali, di solito in quelle prive del soggetto logico al dativo, corrispondono frasi impersonali anche in italiano, come si vede nel primo esempio, mediante l'uso della particella pronominale "si" e la terza persona singolare; altre volte, questi verbi devono essere tradotti in italiano con la forma personale, come vediamo, invece, nel secondo esempio.

Ci sono, poi, determinati verbi che cambiano di significato se usati in una costruzione impersonale; un esempio è il verbo приходится-прийтись, che assume nel seguente esempio il significato di "toccare", "capitare":

Всё может быть, но странно одно, что теперь и во всю дорогу он, когда приходилось рассказывать, отдавал явное предпочтение вымыслам и никогда не говорил о том, что было пережито.

R: Tutto può essere, ma una cosa era strana, che adesso e durante tutta la strada, egli, quando **si metteva** a raccontare, mostrava un'evidente preferenza per le invenzioni e non parlava mai di **ciò che aveva vissuto**.

Po: Tutto può essere, ma strana è una cosa, che allora per tutta la strada, quando **gli avveniva** di raccontare, accordasse una palese preferenza alle invenzioni e non parlasse mai di **ciò che aveva provato**.

Pe: Tutto è possibile, ma una cosa era strana, che ora e durante tutto il viaggio, quando **gli capitava** di raccontare, egli dava chiara preferenza all'invenzione, non parlava mai di **ciò che era successo**.

Il costrutto impersonale è conservato da Polledro e Perini, che hanno trovato un corrispondente italiano per il verbo russo, mentre Resnevič trasforma la frase in personale, modificando, però, il significato del verbo.

Questo esempio presenta anche un'altra costruzione impersonale, data dal participio passivo di forma breve пережито, ottenuto dal verbo пережить (qui col significato di "provare", "vivere") e usato come predicato.

Solo Perini riesce in questa seconda parte a tenere una forma impersonale nella traduzione, ricorrendo, però, al verbo “succedere”.

Ci sono, infine, particolari costrutti impersonali tipici della lingua russa, come quello usato per indicare l’età, in cui il soggetto logico viene espresso con il dativo; in italiano, che usa la costruzione con il verbo “avere” per indicare l’età, si deve trasformare la frase nella forma personale:

Дениске было уже около 20-ти лет [...]

R: Denisca aveva già circa vent’anni [...]

Po: Deniska aveva già circa venti anni [...]

Pe: Deniska aveva già quasi vent’anni [...]

2.3.2 Trasformazioni riguardanti parti del discorso

Pronome/articolo

Nella traduzione di un testo russo si ricorre spesso a questo tipo di trasformazione quando si incontrano pronomi indefiniti, come *какой-то*, i quali il più delle volte non hanno un riscontro diretto nell’italiano. Un buon traduttore in italiano è l’articolo indeterminativo, che riesce comunque a dare al nome cui si riferisce l’effetto di indeterminatezza espresso dall’indefinito russo; i tre traduttori ne fanno spesso uso, come possiamo verificare dagli esempi che seguono:

*[...] а я один только лежу у себя в кибитке и глаз не смыкаю, словно сыч **какой**.*

R: [...] e io soltanto sto disteso nella mia *kibitka* e non posso chiudere occhio, come **la** civetta.

Po: [...] e io solo me ne sto disteso nella *kibitka* e non chiudo occhio, come **un** barbogianni.

Pe: [...] e io solo sto coricato nella mia *kibitka* e non chiudo occhio come **un** barbogianni.

***Какой-то** человек в белой фуражке и в костюме из дешевой серой материи, [...]*

R: **Un** uomo con un berretto bianco e un costume di stoffa grigia di poco costo, [...]

Po: **Un** tizio in berretto bianco e con un vestito di stoffa grigia a buon mercato, [...]

Pe: **Una** persona con un berretto bianco e un vestito di stoffa grigia di poco prezzo, [...]

*- Послал он человека на хутор за **какой-то** бумагой, а тот не едет...*

R: - Ha mandato un uomo alla fattoria per pigliare **una** carta, ma quello non torna...

Po: - Ha mandato un uomo alla fattoria per non so che carta, e quello non viene più...

Pe: «Ha inviato una persona alle fattorie a prendere non so che carta, e quello non torna...»

Sostantivo/pronome

Nel tradurre un testo, il passaggio da sostantivo a pronome avviene perlopiù per evitare di ripetere determinati sostantivi; il pronome, infatti, è per definizione quella parte del discorso che si usa al posto di un nome.

Troviamo questo tipo di trasformazione in tutti e tre i nostri traduttori, anche se prevale nella versione di Resnevič:

Теснясь и выглядывая друг из-за друга, эти холмы сливаются в возвышенность, [...]

R: Stringendosi tra loro e ammiccando l'una dietro l'altra, **esse** si fondevano in un'unica altura, [...]

Po: Accalcandosi e occhieggiando l'una di dietro l'altra, queste colline si fondono in un'elevazione, [...]

Pe: Infittendosi e spuntando l'una dietro l'altra, queste colline confluiscono in un'altura, [...]

Его воображение рисовало, как бабушка вдруг просыпается [...]

R: La sua fantasia immaginava che tutto d'un tratto **ella** si svegliasse [...]

Po: La sua immaginazione gli dipingeva come la nonna a un tratto si ridestava [...]

Pe: La sua immaginazione raffigurò la nonna che, svegliatasi improvvisamente, [...]

Sostantivo/verbo

In alcuni casi, specialmente per quei sostantivi russi derivati dai verbi, come спанье (dormita) e ученье (studio) si rende necessario tradurre il sostantivo con un verbo (un verbo sostantivato).

Так, в настоящей поездке его интересовали не столько шерсть, Варламов и цены, сколько длинный путь, дорожные разговоры, спанье под бичкой, еда не вовремя...

R: Così nella presente gita lo interessava non tanto la lana, Varlamov e i prezzi, quanto la strada lunga, i discorsi durante il viaggio, **il dormire** sotto il calesse e **il mangiare** fuori di tempo...

Po: Così, nel presente viaggio lo interessavano non tanto la lana, Varlamov e i prezzi quanto il lungo cammino, i discorsi di viaggio, **il dormire** sotto il calesse, **il mangiare** fuor di tempo...

Pe: Così, nel viaggio attuale lo interessavano non tanto la lana, Varlamov e i prezzi, quanto il lungo tragitto, le conversazioni fatte in viaggio, **il dormire** sotto al calesse e **il mangiare** a orari diversi...

Повезли парнишку в ученье, а как он там, не слышать про то...

R: Portano il ragazzo a **studiare** ma che cosa egli farà lì, non ci pensano...

Po: Conduussero il ragazzino agli studi, ma come viva là, non se ne sente parlare...

Pe: Hanno mandato il figliolo a **studiare**, ma come lui stia là, non se ne sa niente...

Nel primo esempio, i sostantivi спаньё e еда (pasto, cibo) sono stati da tutti trasformati in un verbo, in particolare un verbo sostantivato; nel secondo esempio, invece, Polledro riesce a tenere il sostantivo, usando il verbo “condurre” e trasformando il sostantivo singolare in plurale.

Avverbio/aggettivo

Tale passaggio avviene quando nel testo russo l'avverbio accompagna un verbo: l'italiano in questi casi preferisce usare un aggettivo al posto dell'avverbio, in particolare un aggettivo qualificativo nella forma maschile singolare, che va ad assumere il valore di un avverbio, come possiamo verificare nei seguenti esempi:

*Константин **сонно** улыбнулся и подтянул ему тонким голоском.*

R: Costantino sorrideva **assonnato** e lo accompagnava con una vocina sottile.

Po: Konstantin sorrise **assonnato** e lo accompagnò con una vocetta esile.

Pe: Konstantin sorrise con aria assonnata e l'accompagnò con voce sottile.

*Он быстро поднял голову, **беспокойно** поглядел вдаль, [...]*

R: Egli alzò la testa rapidamente, guardò **irrequieto** in lontananza, [...]

Po: Egli sollevò rapidamente il capo, guardò **inquieto** in lontananza, [...]

Pe: Sollevò in fretta il capo, guardò **preoccupato** l'orizzonte, [...]

Possiamo includere in queste trasformazioni anche quelle che interessano le parole composte unite da un trattino, di cui la prima è un avverbio e la seconda è un aggettivo. Nei tre capitoli che abbiamo considerato, queste parole vengono usate all'interno delle numerose descrizioni del paesaggio steppico per definire le sfumature di un certo colore. In italiano vengono solitamente tradotte con due aggettivi, come nell'esempio:

*За топодем **ярко-желтым** ковром, от верхушки холма до самой дороги, тянутся полосы пшеницы.*

R: Dietro al pioppo, come un tappeto **giallo-chiaro**, dalla cima del colle sino alla strada, si stendono strisce di grano.

Po: Di là dal platano si stendono come un tappeto **giallo chiaro**, dalla cima della collina fino alla strada, delle strisce di frumento.

Pe: Dietro il pioppo, come un tappeto **giallo brillante**, si stendono fasce di grano dalla cima della collina sin proprio alla strada.

2.4 ASPETTI SINTATTICI

Con aspetti sintattici si intendono tutti quegli aspetti riguardanti la struttura interna della frase, la quale subisce dei cambiamenti passando da una lingua all'altra e non può essere sempre rispettata nella traduzione; non si può tradurre, infatti, a scapito delle norme della lingua di arrivo: "Il calco della sintassi, come quello del lessico, è un nonsenso, perché renderebbe la traduzione oltre che infedele soprattutto artificiosa"³⁰.

Verranno affrontati in questa sezione alcuni casi di assimilazione sintattica tra le due lingue, alcune divisioni o unioni del periodo e, infine, eventuali tagli e aggiunte apportati dai tre traduttori.

2.4.1 Assimilazione sintattica

L'assimilazione sintattica si verifica quando viene mantenuta nel testo tradotto la costruzione sintattica dell'originale, ovvero lo stesso ordine delle parole e il numero dei componenti in cui è strutturata la frase.

Naturalmente, alcune modifiche sono inevitabili: passando dal russo all'italiano viene introdotto l'articolo, assente nella lingua russa, il verbo essere al presente e i verbi ausiliari, tuttavia la struttura generale della frase può essere conservata.

Per quanto riguarda l'ordine delle parole, il russo ha uno schema relativamente libero e una forte tendenza all'inversione, al contrario dell'italiano, in cui l'ordine delle parole di solito è diretto; solo quando il linguaggio è enfatico, infatti, l'ordine viene invertito e la frase inizia con l'elemento che interessa di più a chi sta parlando o scrivendo, mentre nella lingua russa l'ordine inverso è una cosa normale e frequente.

Bisogna dire, però, che il linguaggio sobrio e vicino alla vita di Čechov si riflette anche sulla costruzione della frase, la quale risulta piuttosto uniforme; di conseguenza, spesso i traduttori hanno potuto trasporre fedelmente nella loro traduzione la costruzione sintattica originale, come possiamo verificare negli esempi che seguono:

Бричка ехала прямо, а мельница почему-то стала уходить влево.

R: Il calesse correva in linea retta, ma il mulino, non si sa perché, incominciò ad allontanarsi verso sinistra.

Po: Il calesse filava diritto, e il mulino chi sa perché prese a spostarsi verso sinistra.

³⁰ Julija Dobovol'skaja, *Il russo: l'ABC della traduzione*, Venezia, Cafoscarina, 2009, p. 14.

Pe: Il calesse correva dritto, mentre il mulino, chissà perché, cominciò ad allontanarsi sulla sinistra.

Около полуночи подводчики и Егорушка опять сидели вокруг небольшого костра.

R: Verso mezzanotte i conducenti e Iegoruska di nuovo sedevano attorno a un piccolo fuoco.

Po: Verso mezzanotte i conducenti e Jegòruska sedettero nuovamente intorno a un piccolo falò.

Pe: Verso mezzanotte i carrettieri ed Egoruška sedevano nuovamente attorno a un piccolo falò.

В дыму около крыши двигались люди и лошади, покрытые красной пылью...

R: In mezzo al fumo vicino ai tetti si muovevano persone e cavalli, avvolti in un polverio rosso...

Po: Nel fumo vicino ai tetti si muovevano uomini e cavalli, coperti di una polvere rossa...

Pe: Nel fumo vicino ai tetti si muovevano persone e cavalli coperti di polvere rossa...

Из-под брочки послышался глубокий вздох.

R: Di sotto al calesse si udì un sospiro profondo.

Po: Di sotto il calesse si udì un profondo sospiro.

Pe: Da sotto il calesse si sentì un profondo sospiro.

Tutte e tre le versioni si contraddistinguono in questi quattro esempi per una notevole aderenza al testo originale dal punto di vista sintattico: anche se negli ultimi due esempi l'ordine della frase è stato invertito, questo non ha impedito di conservare una chiarezza espositiva anche in italiano, senza variare l'ordine e il numero dei costituenti della frase.

Quanto abbiamo appena osservato non vale generalmente per le battute di dialogo, in cui molte volte la costruzione della frase russa è insolita, allo scopo di raggiungere determinate finalità espressive e orientare, così, l'attenzione del lettore verso un fatto particolare.

Anche in italiano, tuttavia, in questi casi il linguaggio può essere marcato e la frase può cominciare in maniera insolita, con l'elemento che si vuole mettere in evidenza: nel seguente esempio, il fatto che di gente *cattiva* ne esista tanta al mondo viene evidenziato dalla versione di Polledro, il quale, come al solito, cerca di veicolare il contenuto del testo di partenza nel modo più fedele possibile:

- Злых людей много на свете, - сказал Емельян.

R: - Ce n'è molta di gente cattiva nel mondo, - disse Emelian.

Po: Gente cattiva ce n'è molta al mondo, - disse Jemeliàn.

Pe: «Al mondo c'è tanta gente cattiva» disse Emeljan.

Talvolta, per tradurre una frase russa in cui l'ordine è stato invertito, si ricorre alla forma passiva, come hanno fatto Resnevič e Polledro nell'esempio che segue; questo permette di rispettare l'ordine delle parole del testo di partenza, ma impone un cambiamento dei rapporti grammaticali: il soggetto della frase, *скыка* (noia), diventa, infatti, nelle prime due versioni un complemento di causa efficiente.

Nella versione di Perini, al contrario, viene modificato l'ordine delle parole, ma vengono rispettati i rapporti grammaticali all'interno della frase:

Егорушкой тоже, как и всеми, овладела скука.

R: Iegorusca pure, come tutti gli altri, fu preso dalla noia.

Po: Anche Jegòruska, come tutti, era stato preso dalla noia.

Pe: La noia si era impadronita anche di Egoruška, come degli altri.

2.4.2 Divisione del periodo

La frase russa viene talvolta considerata troppo lunga dall'italiano, che pure usa a sua volta periodi complessi rispetto ad altre lingue, come l'inglese: in tal caso, si rende necessaria la divisione in due o più parti. Questo avviene spesso nella versione di Resnevič, mentre gli altri due traduttori sono quasi sempre fedeli alla frase russa.

Но как он ни старался вообразить себя самого в темной могиле, вдали от дома, брошенным, беспомощным и мертвым, это не удавалось ему; лично для себя он не допускал возможности умереть и чувствовал, что никогда не умрет...

R: Tuttavia non cercava di immaginare se stesso nella oscura tomba lontano dalla casa, solo senza difesa e morto; questo non gli riusciva; personalmente egli non ammetteva la possibilità di morire e sentiva che mai sarebbe morto...

Po: Ma per quanto egli si sforzasse di immaginare se stesso nella buia tomba, lontano da casa, abbandonato, senza soccorsi e morto, ciò non gli riusciva; per se stesso, personalmente, non ammetteva la possibilità di morire e sentiva che non sarebbe morto mai...

Pe: Ma per quanto tentasse di immaginare se stesso nella bara buia, lontano da casa, abbandonato, impotente e morto, non ci riusciva; personalmente, non ammetteva la possibilità di morire e sentiva che non sarebbe mai morto...

In questo esempio, Resnevič ha diviso la frase originale in due parti; così facendo, ha cambiato anche la costruzione della frase, retta da *как он ни*, che introduce la frase dipendente concessiva e si traduce in italiano con "per quanto" seguito dal congiuntivo, come possiamo vedere nelle versioni di Polledro e Perini.

Nel prossimo esempio, invece, il periodo è stato suddiviso, sempre nella versione di Resnevič, in tre parti, prima con un punto e virgola e poi con un punto, quando nella frase originale c'era in entrambi in casi una virgola:

Опять Егорушка лежал на тюке, воз тихо скрипел и покачивался, внизу шел Пантелей, притопывал ногами, хлопал себя по бедрам и бормотал; в воздухе по-вчерашнему стрекотала степная музыка.

R: Di nuovo Iegorusca giaceva sul sacco; il carro carico scricchiolava sommessamente e tentennava. Sotto, accanto camminava Panteley, pesticiando i piedi, picchiettandosi sui fianchi e borbottando; nell'aria, come il giorno prima, mormorava la musica della steppa.

Po: Di nuovo Jegòruska era disteso sulla balla, il carro scricchiolava piano e dondolava, in basso camminava Pantelèi pestando i piedi, battendosi sulle anche e borbottando; nell'aria brusiva come il giorno innanzi la musica della steppa.

Pe: Egoruška stava di nuovo coricato su una balla, il carro cigolava debolmente e dondolava, in basso camminava Pantelej, pestava i piedi, si batteva sulle anche e borbottava; nell'aria, come il giorno innanzi, crepitava la musica della steppa.

2.4.3 Unione delle proposizioni

L'unione di proposizioni che nel testo originale erano staccate avviene generalmente tramite l'uso di congiunzioni ed è legata alla necessità, più che di unire proposizioni troppo brevi (il russo scritto è di per sé incline a strutture complesse), di metterle in relazione tra loro. Analogamente alla divisione, è una tendenza che si manifesta soprattutto nella versione di Resnevič, come possiamo verificare dagli esempi:

Пока разгорался бурьян, Кирюха и Вася ходили за водой куда-то в балочку; они исчезли в потемках, но всё время слышно было, как они звякали ведрами и разговаривали; значит, балочка была недалеко.

R: Mentre stava per accendersi l'erba secca, Kiriucha e Vassia andarono a cercare dell'acqua vicino al borro; scomparvero nelle tenebre, ma durante tutto il tempo si udì il tintinnire dei secchi e il loro discorrere, **segno che** il borro non era lontano.

Po: Mentre divampavano le erbacce, Kiriucha e Vassia andavano per acqua chi sa dove in un valloncetto; erano scomparsi nelle tenebre, ma per tutto il tempo si sentirono tintinnare i secchi, mentre essi discorrevano; il valloncetto dunque non era lontano.

Pe: Mentre l'erbaccia prendeva fuoco, Kirjucha e Vasja andarono a prendere l'acqua in un piccolo burrone; scomparvero nelle tenebre, ma si continuava a sentire i secchi tintinnare e il loro chiacchierio; quindi il burrone era vicino.

Il fatto che per tutto il tempo si sentano il tintinnare dei secchi e il discorrere dei due carrettieri implica la vicinanza del borro, da cui deriva la scelta di Resnevič di unire le proposizioni anche dal punto di vista sintattico, tramite l'inciso "segno che".

Nell'esempio che segue, invece, le proposizioni sono unite dalla congiunzione "e", in quanto le azioni sono consecutive: Stëpka corre ai carri e torna subito dopo.

Степка, не отрывая глаз от Пантелея и как бы боясь, чтобы тот не начал без него рассказывать, побежал к возам; скоро он вернулся с небольшой деревянной чашкой и стал растирать в ней свиное сало.

R: Stepka, senza staccare l'occhio da Pantelej e come temendo che questi incominciasse a raccontare senza di lui, corse verso il convoglio e subito dopo ritornò con una piccola ciotola di legno e incominciò a sbattere lo strutto.

Po: Stiopka, senza staccar gli occhi da Pantelej e come temendo ch'egli riprendesse a raccontare in sua assenza, corse verso i carri; ben presto tornò con una piccola ciotola di legno e si mise a stemperarvi lo strutto.

Pe: Stepka, senza togliere gli occhi da Pantelej e come temendo che questo cominciasse a raccontare senza di lui, corse ai carri; tornò presto con una piccola tazza di legno e prese a sciogliervi il lardo.

Огонь ярче вспыхнул; Степку обдало черным дымом, и в потемках по дороге около возов пробежала тень от креста.

R: Il fuoco s'infiammò luminosamente, Stepka fu coperto dal fumo nero e nell'oscurità della strada, accanto al convoglio, apparve e svanì l'ombra della croce.

Po: La fiamma divampò vivida, Stiopka fu investito da un fumo nero, e nelle tenebre corse per la strada lungo i carri l'ombra della croce.

Pe: Il fuoco divampò più vivido; Stepka fu avvolto dal fumo nero, e nelle tenebre l'ombra della croce corse lungo la strada, vicino ai carri.

Qui la frase viene unita con una virgola (al posto del punto e virgola) sia da Resnevič che da Polledro, in quanto le due cose, il fuoco che divampa e Stëpka che viene avvolto dal fumo nero, sono in relazione tra loro, una è la conseguenza dell'altra.

A volte, dopo aver unito la frase, come ha fatto in questo esempio Resnevič tramite la preposizione articolata "colle", si rende necessaria, sempre nella stessa frase, l'operazione opposta, ossia la divisione del periodo, effettuata tramite un punto e virgola:

У самой дороги вспорхнул стрепет. Мелькая крыльями и хвостом, он, залитый солнцем, походил [...]

R: Proprio vicino alla strada s'elevò in aria una fagianella selvatica **colle** ali e colla coda tremolanti; inondata dal sole, pareva [...]

Po: Proprio accosto alla strada si alzò a volo un'oca granaiuola. Baluginando con le ali e la coda, inondata di sole, somigliava [...]

Pe: Proprio vicino alla strada una gallina prataiola spiccò il volo. Con il bagliore delle ali e della coda, inondata dal sole, somigliava [...]

2.4.4 Tagli

Come abbiamo già detto parlando degli aspetti formali, dal 1977 vige in Italia la norma ISO 2384 sulla traduzione, secondo cui la struttura del testo originale deve essere rispettata nella traduzione ed eventuali modifiche del contenuto vanno specificate (nell'apparato paratestuale), spiegando se si tratta di omissioni, riduzioni o aggiunte.

Delle tre versioni, solo quella di Perini è successiva a questa norma, e infatti Perini sotto questo aspetto risulta essere piuttosto fedele al testo russo; quando traducevano Resnevič e Polledro, invece, non esistevano ancora norme precise che regolassero quest'aspetto; così, troviamo molti tagli nella versione della Resnevič, mentre quella di Polledro, come ci si potrebbe aspettare, si attiene quasi sempre al testo originale.

Considerando solo questi tre capitoli, i tagli operati da Resnevič sono molti: a volte si tratta di una singola parola, ad esempio un aggettivo, o di un breve inciso; altre volte vengono omesse anche intere frasi, senza che questo venga segnalato al lettore.

Generalmente, troviamo tagli nella versione di Resnevič laddove sono presenti parole, incisi o frasi sentiti come una ripetizione di un determinato concetto, già espresso nella frase o nelle frasi precedenti o all'interno della stessa frase:

За оградой под вишнями день и ночь спали Егорушкин отец и бабушка Зинаида Даниловна.

R: Dietro il muretto dormivano giorno e notte il padre di Iegorusca e la nonna Sinaida Danilovna.

Точно такая же ветхозаветная фигура стояла, не шевелясь, на другом краю отары и равнодушно глядела на проезжих.

R: Un'altra uguale figura stava immobile dall'altra parte della mandra e guardava impassibile i viaggiatori.

Nel primo esempio viene tagliato l'inciso под вишнями (sotto i ciliegi): del resto, che le tombe del padre e della nonna di Egoruška si trovino sotto i ciliegi (più precisamente sotto i viscioli³¹) lo sappiamo già dall'immagine precedente, subito prima di questa frase, in cui Egoruška ricorda il tempo in cui i ciliegi erano in fiore e i fiori si fondevano con le croci e le lapidi del cimitero in un mare bianco, o il tempo in cui le ciliegie maturavano e le croci e le lapidi parevano cosparse di puntini rossi come il sangue.

³¹ Abbiamo detto nella parte sui *realia* riguardanti flora e fauna che il termine вишня non indica il ciliegio vero e proprio, ma il "visciolo", anche se in italiano, come possiamo vedere in tutte e tre le versioni, viene solitamente tradotto "ciliegio".

Nel secondo esempio, invece, nella traduzione salta l'aggettivo ветхозаветная (da Antico Testamento), che era stato appena usato per descrivere anche l'altro pastore, che ricordava a Egoruška le figure dell'Antico Testamento.

Nel brano successivo, invece, viene saltata l'intera frase evidenziata in neretto perché contiene concetti che verranno espressi subito dopo: è la descrizione della "canzone" della steppa, che tanto affascina Egoruška, a cui in un primo momento sembra sia la stessa erba a cantare: nel suo canto essa esprime la sua voglia di vivere e la sua tristezza e il fatto di non essere colpevole di nulla e di essere stata bruciata dal sole viene ripetuto anche verso la fine:

потом же, когда он прислушался, ему стало казаться, что это пела трава; в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя...

R: poi, dopo aver ascoltato con grande attenzione, gli cominciò a sembrare, che fosse l'erba che nella sua canzone – avvizzita, già esausta, senza parole ma lamentosamente e sinceramente – volesse persuadere che essa aveva una volontà appassionata di vivere, che era ancora giovine e sarebbe stata bella senza il calore e la siccità; che essa non aveva nessuna colpa, ma tuttavia chiedeva perdono a qualcuno e giurava di soffrire in modo intollerabile, di essere triste e di avere tanta pena di sé...

Ci sono poi, sempre nella versione di Resnevič, tagli dovuti a espressioni difficili da tradurre per vari motivi, ad esempio perché non esiste un equivalente nella cultura italiana, come per l'espressione Иже херувимы (quali cherubini), nome di un canto religioso, che quindi viene tagliata; o perché si tratta di termini non comuni nella nostra lingua e che non sono fondamentali nell'economia del racconto, come молочай (euforbia): il termine fa parte di un elenco di termini naturali usati per descrivere il paesaggio circostante ed essendo un termine specifico o difficile da capire, viene tagliato, senza che questo vada a danneggiare la resa del racconto. Vediamo altri esempi tratti dalla versione di Resnevič:

[...] и теперь мальчик, не понимая, куда и зачем он едет, сидел на облучке рядом с Дениской, держался за его локоть, чтоб не свалиться, и подпрыгивал, как чайник на конфорке.

R: E ora il ragazzo, senza sapere né perché né per dove, partiva, seduto a cassetta accanto a Deniska, tenendosi al suo gomito per non cadere e **rimbalzando a ogni scossa**.

Po: [...] e adesso il ragazzo, senza capire dove né perché andasse, era seduto a cassetta al fianco di Deniska, si aggrappava al suo gomito per non cascar giù, e saltellava come una teiera sullo scaldino.

Pe: [...] e ora il ragazzo, senza capire dove stesse andando e perché, stava seduto sul sedile a cassetta con Deniska, si reggeva al suo gomito per non cascare, e ballonzolava come una teiera sul fornello.

L'esempio, per cui sono riportate anche le altre due versioni per il confronto, presenta una similitudine intraducibile in italiano: il termine чайник significa "teiera", mentre конфорка in questo contesto indica, come troviamo nel dizionario bilingue redatto dalla Dobrovol'skaja, il "coperchio del samovar su cui si appoggia la teiera", termine per cui, naturalmente, non esiste un equivalente italiano. Resnevič, quindi, decide di non conservare la similitudine ma di svolgerla, riuscendo tuttavia a trasmetterne l'immagine; Polledro e Perini, invece, l'hanno lasciata e hanno adottato due termini diversi. In particolare, nella traduzione di Perini è presente una "modernizzazione" sbagliata del termine конфорка, che in russo moderno indica il singolo "fuoco" del piano di cottura, detto anche "fornello", ma tale traduzione non è adatta in questo contesto cechoviano; in altre parole, Perini non si è resa conto del significato originario, quale è indicato dalla Dobrovol'skaja, incorrendo così in due errori: un fraintendimento del senso e un anacronismo.

Первый проснулся Дениска. Его что-то укусило, потому что он вскочил, быстро почесал плечо и проговорил:

- Анафема идолова, нет на тебя погибели!

R: Il primo a destarsi fu Deniska. Egli era stato punto da qualche cosa, perché saltò in piedi, rapidamente grattò la spalla e **tirò una bestemmia**.

Anche in questo caso non abbiamo un corrispondente adeguato per rendere in italiano l'esclamazione di Deniska diretta all'insetto che l'aveva punto, cosicché Resnevič elimina la battuta ed esplicita nella frase che la precedeva che si tratta di una bestemmia.

С самого обеда хожу, хоть караул кричи.

R: È da mezzogiorno che giro...

Рo: È dall'ora di desinare che vado in giro, ci sarebbe da gridare al soccorso!

Рe: È dall'ora di pranzo che cammino, chiamerei quasi soccorso.

Хоть караул кричи è una locuzione particolare: il significato primario del termine караул è "guardia" e l'interiezione караул! è il grido di aiuto corrispondente al nostro "Aiuto!", mentre l'espressione intera хоть караул кричи viene usata, come troviamo nel monolingua, in riferimento a una situazione molto difficile, senza via d'uscita, e viene tradotta nei dizionari bilingui Kovalëv e Dobrovol'skaja con "c'è di che disperarsi".

Non avendo trovato un equivalente adeguato in italiano, Resnevič sceglie di omettere anche quest'espressione; Polledro e Perini, invece, sono ricorsi alla parola "soccorso".

Nelle versioni di Polledro e Perini, a differenza di quella di Resnevič, non troviamo vistosi tagli. Nei capitoli I, II e VI Polledro omette soltanto un inciso al primo capitolo, come vedremo nell'esempio, e una battuta di Kuz'mičov, "Бог не взыскал бы" ("Dio non vi punirebbe") al secondo capitolo, in risposta a padre Christofor, quando questo si accinge a leggere i salmi, dicendo che ogni giorno ha il suo impegno da portare a termine.

[...] отец Христофор Сирийский, настоятель N-ской Николаевской церкви, маленький длинноволосый старичок в сером парусиновом кафтане, в широкополом цилиндре и в шитом, цветном поясе.

Po: [...] padre Christofor Siriiski, arciprete delle chiesa di San Nicola, di N., un vecchietto piccolo, dai capelli lunghi, in un caffettano grigio di tela grossa e con una cintura di colore a ricami.

Questa omissione di Polledro riguardante il cilindro dalle falde larghe di padre Christofor deve essere dovuta a una svista del traduttore o di colui che si è occupato della stampa del materiale, in quanto poco dopo, nello stesso capoverso, il cappello a cilindro ritorna e viene tradotto, nella frase:

второй же влажными глазками удивленно глядел на мир божий и улыбался так широко, что, казалось, улыбка захватывала даже поля цилиндра.

Po: il secondo invece guardava meravigliato con gli occhietti umidi il mondo di Dio e sorrideva così largamente che il sorriso pareva estendersi fino alla tesa del **cappello a cilindro**.

Per quanto riguarda la versione di Perini, invece, in questi tre capitoli troviamo un taglio significativo soltanto nel capitolo VI, quando Dymov sta raccontando i fatti che portano all'uccisione dei due mercanti di icone:

*Старик выпил лишнее и стал хвалиться, что у него с собой денег много. **Купцы, известно, народ хвастливый, не дай бог...** Не утерпит, чтоб не показать себя перед нашим братом в лучшем виде.*

Pe: Il vecchio bevve più del necessario e cominciò a vantarsi di aver con sé molto denaro... Non si trattenne dal mostrarsi al prossimo nel modo migliore.

Questo taglio può essere attribuito soltanto a una svista della traduttrice, in quanto nella frase successiva ricorre al passato per legare la frase alla precedente; in questo modo, però, l'azione risulta riferita solo a quel mercante, mentre nel testo originale

l'autore si riferiva in genere a tutti i mercanti, che sono gente boriosa, che non si trattiene dal mostrarsi agli altri nel migliore dei modi.

Infine, possiamo trovare omissioni o riduzioni anche quando nel testo russo vengono affiancati due aggettivi dal significato molto simile; spesso, nella traduzione, uno dei due salta, come vediamo in questi due esempi:

Сонная, изморенная зноем, поднимает она голову и глядит на встречных.

R: **Assonnata** dal calore, essa alza la testa e guarda verso gli incontrati.

Po: Assonnata, sfinita dalla calura, solleva il capo e guarda quelli in cui s'è abbattuta.

Pe: Assonnata, spossata dalla calura, solleva la testa e fissa coloro che vengono incontro.

Около крайней избы поселка стояла баба в короткой исподнице, длинноногая и голенастая, как цапля, [...]

R: Vicino alla più estrema izba del villaggio stava una donna in veste corta, **colle gambe lunghe e scalza** come un airone, [...]

Po: Vicino all'ultima isba del casale stava una donna in gonnellino corto, **dai piedi lunghi e alta sulle gambe** come un airone, [...]

Pe: Vicino all'ultima isba del borgo c'era una donna con una sottana corta, **dalle gambe lunghe** come un airone, [...]

Soprattutto nel secondo esempio, troviamo due termini molto simili: secondo il dizionario Kovalëv, длинноногая significa “dalle gambe lunghe” e голенастая “dalle gambe lunghe e sottili”, come possiamo verificare anche nel monolingua. Tuttavia, Resnevič traduce il secondo termine con la parola “scalza”, forse basandosi sul fatto che голый significa “nudo”; Polledro attribuisce la prima parola ai piedi e la seconda alle gambe della donna, visto che con la parola нога il russo si riferisce sia alle gambe che ai piedi di una persona; Perini, infine, traduce il primo termine e omette il secondo.

2.4.5 Aggiunte

Oltre alle aggiunte che abbiamo visto analizzando vari casi di modulazione nella parte sugli aspetti lessicali, le quali servivano per trasmettere nella traduzione tutte le sfumature di significato, in particolare delle forme verbali dell'originale, in un testo tradotto possiamo trovare anche un altro tipo di aggiunte, che vanno a dare un significato supplementare alle unità di partenza; queste sono dettate, quindi, non tanto

dalla necessità, ma dalla volontà del traduttore di rafforzare il testo dal punto di vista sintattico.

In questi tre capitoli, accanto ai tagli, troviamo molte aggiunte di questo tipo nella versione di Resnevič, mentre Perini e Polledro si attengono piuttosto fedelmente al testo originale, ricorrendo a piccole aggiunte solo in qualche raro caso.

Un esempio è l’aggiunta di Perini per la parola *обедня*, che troviamo nel secondo capitolo, all’interno del racconto di padre Christofor, tradotta “messa *mattutina*”, a differenza degli altri due traduttori, che traducono “messa”. La *obednja* è, presso gli ortodossi, il servizio liturgico che si celebra di mattina o nella prima metà del pomeriggio, ragione per cui, probabilmente, Perini ha aggiunto l’aggettivo “mattutina”.

Spesso si ricorre all’aggiunta di un particolare aggettivo per rendere l’effetto di indeterminatezza dato dai pronomi indefiniti, come in questo caso, in cui tutti e tre i traduttori, oltre all’articolo indeterminativo “una”, hanno aggiunto gli aggettivi “misteriosa” o “certa” per tradurre il pronome indefinito *какая-то*:

Какая-то сила бесшумно влекла его куда-то, а за ним вдогонку неслись зной и томительная песня.

R: **Una forza misteriosa** silenziosamente lo trascinava non si sa dove e dietro a lui in rincorsa fuggivano il calore e la canzone nostalgica.

Po: **Una certa forza** lo attirava silenziosamente da qualche parte, e dietro a lui, inseguendolo, correvano la calura e la deprimente canzone.

Pe: **Una forza misteriosa** lo attirava silenziosamente da qualche parte, e la calura e il canto opprimente lo inseguivano.

Un altro caso in cui spesso si ricorre ad un’aggiunta nel testo è dato dal seguente esempio, in cui sia Resnevič che Polledro inseriscono l’inciso “come per dire” per mettere in evidenza il cambiamento nel modo di procedere della frase; Perini, con lo stesso intento, divide la frase in due:

Оно переглянулось со степью - я, мол, готово - и нахмурилось.

R: Essa scambiò occhiate colla steppa, **come per dire** – io sono pronta – e diventò cupa.

Po: Essa scambiò uno sguardo con la steppa - **come a dire**: io son pronta - e s’incupì.

Pe: Scambiò un’occhiata con la steppa. «Io sarei pronta!» e divenne cupa.

Oltre a quelle appena riportate negli esempi, non troviamo altre aggiunte in questi tre capitoli da parte di Polledro e Perini.

Le aggiunte di Resnevič, invece, sono molte in questi tre capitoli, ma non sono aggiunte considerevoli; si tratta sempre di brevi incisi o aggettivi, avverbi, congiunzioni usati dalla traduttrice allo scopo di enfatizzare il contenuto espresso nella frase o di rafforzare i legami logici tra i componenti della frase. Riportiamo di seguito alcuni esempi:

Купцы, известно, народ хвастливый, не дай бог... Не утерпим, чтоб не показать себя перед нашим братом в лучшем виде.

R: I mercanti, si sa, sono gente fanfarona, Dio ci guardi... Non possono resistere dal mostrarsi nella migliore luce dinanzi a noi fratelli, **poveri mortali**.

Тихая, теплая ночь спускалась на него и шептала ему что-то на ухо,...

R: Una calma, calda notte **d'estate** si stendeva su di lui e gli sussurrava qualche cosa nell'orecchio,...

Le aggiunte in questi due esempi hanno valore enfatico: in particolare, nel primo esempio la locuzione “poveri mortali” è probabilmente inserita allo scopo di accentuare la differenza tra i mercanti, soggetto della frase, e la gente comune (è Dymov qui che parla), a cui è riferito il “poveri mortali”.

Его мамаши, Ольга Ивановна, вдова коллежского секретаря и родная сестра Кузьмичова, любившая образованных людей и благородное общество, [...]

R: La sua mamma, Olga Ivanovna, vedova di un segretario municipale, sorella di Kuzmiciov, che amava **tanto** la gente istruita e la buona società, [...]

Он чувствовал себя в высшей степени несчастным человеком и хотел плакать.

R: Egli si sentiva un uomo infelice al massimo grado ed **aveva tanta voglia** di piangere.

In entrambi gli esempi viene affiancata la parola “tanto” ai verbi любить (amare), al participio passato, e хотеть (volere, avere voglia di), al passato, che va ad approfondire il senso della frase, senza però modificarlo. Nella prima frase, in particolare, l’aggiunta di Resnevič è significativa: è proprio per volontà della madre, che ama *tanto* la gente istruita e la buona società, che Egoruška intraprende il suo viaggio attraverso la steppa per raggiungere la città dove potrà compiere gli studi.

Un significato analogo ha l’aggettivo “solito” inserito nella frase che segue, che sottolinea il carattere monotono del paesaggio steppico:

Но прошло немного времени, роса испарилась, воздух застыл, и обманутая степь приняла свой унылый июльский вид.

R: Ma passò un po’ di tempo e la rugiada evaporò, l’aria si condensò e la steppa ingannata assunse il suo **solito** aspetto desolato di luglio.

Infine, nella versione di Resnevič troviamo una serie di aggiunte sotto forma di connettivi testuali, cioè avverbi o congiunzioni a cui la lingua italiana ricorre spesso e volentieri per connettere tra loro frasi o componenti di una frase; sono parole che non vanno a modificare la struttura sintattica o il contenuto della frase originale, quanto a rafforzarlo.

Si potrà notare dai seguenti esempi come l’inserimento dei connettivi conferisca al testo tradotto un maggior livello di coesione rispetto al testo di partenza. In particolare, la congiunzione “perciò” lega le proposizioni stabilendo tra esse un rapporto di conseguenza, “poi” introduce una serie di azioni consecutive a quella precedente e “pure” e “neppure” hanno rispettivamente valore aggiuntivo e negativo.

*Одни только грачи, состарившиеся в степи и привыкшие к **степным** переполохам, [...]*

R: Le sole cornacchie, invecchiate nella steppa e **perciò** abituate alle sue intemperie, [...]

Его выпустили, он сверкнул розовой подкладкой своих крыльев и, опустившись в траву, тотчас же затрепал свою песню.

R: **Poi** fu liberato, brillò colla fodera rosa delle sue ali e ritornato nell’erba riprese immediatamente la canzone.

А в ту пору на постоялом дворе косари ночевали.

R: E in quel tempo nella locanda pernottavano **pure** dei falciatori.

Проезжая мимо Егорюшки, он не взглянул на него.

R: Passando accanto a Iegorusca egli non lo guardò **neppure**.

2.5 COMBINAZIONE DEGLI ASPETTI LESSICALI E SINTATTICI

A conclusione dell’analisi, è opportuno soffermarsi sugli aspetti lessicali e sintattici combinati, per esaminare l’atteggiamento dei tre traduttori verso le numerose ripetizioni lessicali del testo originale e gli errori presenti nelle tre versioni.

2.5.1 Ripetizioni lessicali

Ogni lingua possiede un diverso grado di tolleranza nei confronti delle ripetizioni lessicali: così, l’italiano è una lingua che tende a privilegiare la variazione lessicale e ad evitare le ripetizioni, a meno che non siano stilisticamente marcate.

Per quanto riguarda la presenza di ripetizioni lessicali all'interno di un testo tradotto, il dibattito è ancora aperto tra i traduttori. Alcuni consigliano di evitare le ripetizioni anche se presenti nel testo originale, poiché in italiano sono un fattore antiestetico; secondo altri, invece, le decisioni dell'autore vanno sempre rispettate, e quindi le ripetizioni devono essere riportate laddove presenti nell'originale, anche a costo di rendere il testo pesante o antiestetico, per rispettare la volontà espressiva dell'autore tradotto.

Considerando ora il testo de *La steppa*, lo stesso termine o la stessa espressione vengono spesso ripetuti a breve distanza l'uno dall'altro.

Tuttavia, non è presente una tendenza prestabilita nelle tre versioni; dagli esempi vedremo che nessuno dei tre traduttori in questi tre capitoli ha sempre riportato tutte le ripetizioni lessicali: a volte i termini sono stati sostituiti con un sinonimo o con un altro termine adatto al contesto, altre volte sono stati trasformati in un pronome, come avevamo già accennato nelle trasformazioni grammaticali riguardanti il passaggio da sostantivo a pronome.

Сначала, [...] поползла по земле широкая ярко-желтая полоса; через минуту такая же полоса засветилась несколько ближе, поползла вправо и охватила холмы; что-то теплое коснулось Егорушкиной спины, полоса света, подкравшись сзади, шмыгнула через бречку и лошадей, понеслась навстречу другим полосам, и вдруг вся широкая степь сбросила с себя утреннюю полутьму, улыбнулась и засверкала росой.

R: Dapprima [...] sfiorò la terra con un ampio **raggio** giallo-chiaro; dopo un istante un altro **raggio** illuminò un po' più vicino, calò verso destra abbracciando i colli; qualche cosa di caldo toccò la schiena di Iegorusca; una **striscia** di luce, venuta di nascosto dal dietro, saltò sopra il calesse ed i cavalli, e rapidamente di trasportò incontro ad altri **raggi**, e improvvisamente tutta la vasta steppa gettò via la penombra del mattino, sorrise e brillò di rugiada.

Po: Dapprima [...] strisciò sul terreno una larga **fascia** di un giallo vivo; di lì a un minuto una **fascia** uguale si accese alquanto più vicino, strisciò verso destra e investì le colline; un che di caldo toccò il dorso di Jegòruska, una **striscia** di luce, avvicinatasi furtiva di dietro, guizzò attraverso il calesse e i cavalli, corse incontro alle altre **strisce**, e d'improvviso tutta la vasta steppa buttò giù di dosso la penombra mattutina, sorrise e scintillò di rugiada.

Pe: Dapprima, [...] strisciò sulla terra un'ampia **fascia** giallo-chiaro; dopo un minuto una **fascia** identica risplendette leggermente più vicino, scivolò a destra e avvolse le colline; qualcosa di tiepido sfiorò la schiena di Egoruška, la **fascia** di luce, avvicinatasi di soppiatto alle spalle, sgusciò dal calesse e dai cavalli, si precipitò incontro alle altre **fascie**, e d'un tratto tutta l'ampia steppa si scrollò di dosso la penombra mattutina, sorrise e sfavillò di rugiada.

In questo primo esempio, in un unico lungo periodo, Čechov utilizza la stessa parola, *полоса* (striscia, fascia), per ben quattro volte. Dei tre traduttori, solo Perini mantiene nella sua versione sempre lo stesso termine, "fascia"; Resnevič disambigua il termine ricorrendo per tre volte alla parola "raggio", trattandosi dei raggi del sole, che

sta sorgendo e illuminando la steppa, e una volta a “striscia”, e Polledro ricorre a due termini diversi, usati entrambi per tradurre il termine russo, “fascia” e poi “striscia”, probabilmente con l’intento di non appesantire il testo italiano.

Nell’esempio successivo la ripetizione è più accentuata, essendo la stessa parola, *косы* (falci), staccata dall’altra solo dalla virgola e dalla congiunzione; questa volta, solo Polledro conserva la ripetizione; Perini e Resnevič sostituiscono il secondo termine per evitare la ripetizione troppo ravvicinata, rispettivamente con un pronome dimostrativo e con tutt’altra parola, “spighe”, ossia con ciò che le falci tagliano.

Шесть косарей стоят рядом и взмахивают косами, а косы весело сверкают и в такт, все вместе издают звук: "Вжжи, вжжи!"

R: Sei mietitori stanno in fila e agitano le **falci**, le **spighe** brillano allegramente e come ad un comando tutte assieme emettono il rumore: «vzgi, vzgi!»

Po: Sei falciatori sono lì in fila e brandiscono le **falci**, e le **falci** scintillano lietamente e a cadenza, tutte insieme, mandano un suono: «vzzi, vzzi!»

Pe: Sei mietitori stanno uno di fianco all’altro e agitano le **falci**, mentre **quelle** scintillano allegramente e tutte insieme, a tempo emettono un suono: «vzzi, vzzi!»

Мальчик поглядел на его мокрое лицо, покрытое каплями и крупными веснушками, которые делали лицо похожим на мрамор, и спросил: [...]

R: Il ragazzo guardò la sua **faccia** bagnata, coperta di gocce e di grosse lentiggini, che rendevano il **volto** somigliante al marmo, e chiese: [...]

Po: Il ragazzo guardò il suo **viso** bagnato, coperto di goccioline e di grosse lentiggini, che **lo** facevano simile al marmo, e domandò: [...]

Pe: Il ragazzo guardò la sua **faccia** bagnata, coperta di gocce e di grosse lentiggini che **lo** rendevano simile al marmo, e chiese: [...]

In questo esempio, il termine ripetuto *лицо* (viso) è separato dall’altro da una subordinata retta da un participio passato passivo; nonostante i due termini non siano, quindi, così vicini come nell’esempio precedente, in italiano la resa con lo stesso termine sarebbe risultata pesante, motivo per cui nessuno dei tre traduttori ha qui mantenuto la ripetizione: Resnevič ha usato due sinonimi della parola *лицо*, “faccia” e “volto”, Polledro e Perini hanno sostituito il secondo termine con il pronome personale “lo”.

Anche nell’esempio seguente una resa letterale potrebbe risultare pesante in italiano; nonostante questo, solo Polledro sostituisce il secondo termine con il pronome dimostrativo “queste”, mentre Resnevič e Perini si attengono al testo:

Мелькая крыльями и хвостом, он, залитый солнцем, походил на рыболовную блесну или на прудового мотылька, у которого, когда он мелькает над водой, крылья сливаются с усиками и кажется, что усики растут у него и спереди, и сзади, и с боков...

R: [...] le cui ali, quando si libra su l'acqua, si confondono colle **antenne** e sembra che le **antenne** le crescano davanti e dietro e ai lati...

Po: [...] quand'essa balena sopra l'acqua, le ali si fondono con le **antenne** e pare che **queste** le spuntino davanti, di dietro e dai lati...

Pe: [...] le cui ali, quando guizza sull'acqua, si fondevano con le **antenne** e pare che le **antenne** gli spuntassero sia davanti, sia dietro, sia ai lati...

Le ripetizioni lessicali riguardano perlopiù singoli termini che vengono ripetuti a breve distanza l'uno dall'altro, come abbiamo visto finora negli esempi, ma nel nostro testo troviamo anche ripetizioni di più termini, come nel seguente esempio, in cui viene ripetuta la stessa coppia di aggettivi:

Молча, он думал о чем-то хорошем и веселом, и добрая, благодущная улыбка застыла на его лице. Казалось, что и хорошая, веселая мысль застыла в его мозгу от жары...

R: In silenzio egli pensava a qualche cosa di **buono** e di **gaio** e un sorriso bonario si fissava sul suo volto. Sembrava che anche il **buon** pensiero **allegro** si fosse cristallizzato nel suo cervello dal caldo...

Po: Tacendo, pensava a qualcosa di **bello** e di **allegro**, e un buon sorriso bonario si era fissato sul suo volto. Pareva che anche un pensiero **bello** e **allegro** si fosse fissato nel suo cervello dal gran caldo...

Pe: In silenzio pensava a qualcosa di **bello** e di **allegro**, e un sorriso buono, benevolo si era impresso sul suo volto. Pareva che quel pensiero **buono**, **allegro**, per la calura gli si fosse impresso anche nel cervello...

L'autore ripete gli stessi due aggettivi per suggerire al lettore che si sta riferendo alla stessa cosa nelle due frasi, che il pensiero buono e allegro che si fissa nel cervello di padre Christofor per il caldo è lo stesso della frase precedente. I due aggettivi in questione non sono vicini come negli esempi precedenti e sono all'interno di due frasi separate, anche se consecutive: Polledro li riporta così nella frase successiva tali e quali, mentre Resnevič e Perini sostituiscono con un sinonimo uno dei due termini.

Inoltre, gli stessi due aggettivi ritornano all'inizio del secondo capitolo, sempre in riferimento a quel pensiero di padre Christofor; stavolta, però, Polledro non riporta gli stessi aggettivi usati nel primo capitolo:

Хорошая, веселая мысль, застывшая от жары в мозгу о. Христофора, после того, как он напился воды и съел одно печеное яйцо, запросилась наружу.

R: Il **pensiero buono** e **gaio**, fissato dal caldo nel cervello di padre Cristoforo, [...]

Po: Il **pensiero bello** e **giocondo** che dal gran caldo s'era fissato nel cervello di padre Christofor, [...]

Pe: Il **pensiero buono, allegro** che per la calura si era impresso nel cervello di padre Christofor, [...]

Nel seguente esempio, invece, vengono affiancati due avverbi, che sono poi ripetuti nella stessa frase, allo scopo di enfatizzare l'indisposizione e la stanchezza di Egoruška provocategli dal viaggio, il quale è appena cominciato, ma a lui sembra sia già passato molto tempo; solo Polledro ripete gli stessi avverbi tali e quali, ma anche le altre due traduttrici non cambiano di molto, riuscendo comunque a trasmettere lo stesso effetto:

Ему казалось, что он давно уже едет и подпрыгивает, что солнце давно уже печет ему в спину.

R: Gli pareva di viaggiare e di traballare **già da gran tempo**, e che il sole **già da molto** gli arrostisse la schiena.

Po: Gli sembrava di viaggiare e di saltellare **ormai da un pezzo**, e che il sole **ormai da un pezzo** gli bruciasse la schiena.

Pe: Gli sembrava che stesse viaggiando e ballonzolando **già da molto tempo**, che il sole **da molto tempo** gli cuocesse la schiena.

Infine, troviamo nelle versioni anche il fenomeno contrario, casi cioè in cui due sinonimi russi, sempre a breve distanza l'uno dall'altro, vengono tradotti in italiano con lo stesso termine, come nell'esempio:

За тополем ярко-желтым ковром, от верхушки холма до самой дороги, тянутся полосы пшеницы. На холме хлеб уже скошен и убран в копны, а внизу еще только косят...

R: Dietro al pioppo, come un tappeto giallo-chiaro, dalla cima del colle sino alla strada, si stendono strisce di **grano**. Sul colle il **grano** è già mietuto e raccolto in covoni, nella pianura, invece, lo mietono ancora...

Po: Di là dal platano si stendono come un tappeto giallo chiaro, dalla cima della collina fino alla strada, delle strisce di **frumento**. Sulla collina il **grano** è già stato falciato e raccolto in covoni, ma in basso stanno ancora falciando...

Pe: Dietro il pioppo, come un tappeto giallo brillante, si stendono fasce di **grano** dalla cima della collina sin proprio alla strada. Sulla collina il **grano** è già falciato e raccolto in covoni, mentre in basso stanno ancora falciando...

I termini пшеница e хлеб hanno lo stesso significato in russo e indicano, come vediamo nelle tre versioni, il “grano”. Anche l'italiano, però, analogamente al russo, possiede in questo caso due sinonimi, “grano” e “frumento”, usati, infatti, da Polledro per rispettare la diversità nel testo originale; Resnevič e Perini, invece, usano lo stesso termine, causando una ripetizione quando non era presente nell'originale.

Anche nell'esempio seguente Resnevič usa lo stesso termine per tradurre due parole diverse, che non sono proprio sinonimi, ma hanno un significato simile:

Из-за скалистого холма, где тек ручей, возвышался другой, поглаже и пошире; на нем лепился небольшой поселок из пяти-шести дворов. Около изб не было видно ни людей, ни деревьев, ни теней, точно поселок задохнулся в горячем воздухе и высох.

R: [...] sopra di esso spiccava un piccolo **villaggio** di cinque o sei **case**. Attorno alle **case** non si vedeva gente, né alberi, né ombre, come se il **villaggio** pietrificato fosse soffocato dall'aria calda.

Po: [...] vi era appiccicato un piccolo **abitato** di cinque o sei **case**. Attorno alle **isbe** non si vedeva né gente, né piante, né ombra, come se il **casale** fosse asfissiato nell'aria ardente e poi riseddito.

Pe: [...] su cui era modellato un piccolo **borgo** con cinque o sei **case**. Vicino alle **isbe** non si vedevano né persone, né alberi, né ombre, come se il **borgo** fosse soffocato nell'aria ardente e fosse riseddito.

Il termine двор può designare il cortile di una casa o, in questo caso, il complesso della casa, che comprende la casa, il cortile e gli annessi, mentre изба viene tradotto anche in italiano oramai “isba” e indica solamente la casa, in particolare una casa contadina di campagna. Non hanno, quindi, lo stesso significato, come si evince dalla traduzione di Resnevič³², ma il *dvor* include l'isba; Polledro e Perini, invece, usano due termini diversi come nell'originale, prima “case” e poi “isbe”; Polledro, però, usa due termini diversi per tradurre la stessa parola, посёлок (villaggio), quando le altre due traduttrici ripetono la stessa.

2.5.2 Errori

Tenendo conto che nessuna traduzione è perfetta, indichiamo ora gli errori individuati in questi tre capitoli, i quali sono attribuibili a sviste o a una comprensione errata di singoli termini ed espressioni, a determinate scelte effettuate dal traduttore o, ancora, ad eventuali errori presenti nell'edizione originale di cui si sono serviti i traduttori. In ogni modo, come vedremo, sono tutti errori che non compromettono realmente la comprensibilità del testo o le intenzioni dell'autore.

La versione di Resnevič è caratterizzata da un numero maggiore di errori rispetto alle altre due, il più delle volte riconducibili a sviste della traduttrice:

вырастет [...] высохшая ветла с синеи ракшей на верхней ветке, [...]

R: si estolle [...] qualche salice disseccato, con una cornacchia **verde** sulla cima più alta [...]

³² Resnevič non ha un atteggiamento coerente verso il termine изба: in questi tre capitoli, il più delle volte, come qua, viene tradotto “casa”, una volta lo troviamo traslitterato e tra virgolette («izba»), un'altra volta lo troviamo scritto in corsivo e con la “s” sorda (*isba*).

L'esempio può mettere in difficoltà il traduttore (oltre, poi, al lettore), il quale si trova scritto che sulla cima di un salice vi è una cornacchia *blu*: le cornacchie, si sa, possono essere nere o, al limite, grigie; tuttavia, sembra che il loro colore lucido possa emettere riflessi tendenti al bluastro, ma anche al verdastro; quest'ultimo può essere il motivo, se non si tratta semplicemente di una svista, per cui il termine синий (blu) è stato tradotto con “verde”; notiamo, comunque, che alla fine del capitolo VI, quando il termine compare una seconda volta nella descrizione di Varlamov, il cui viso era “покрыто синими жилочками”, traduce correttamente “coperto da piccole vene azzurre”.

Casi simili, di parole tradotte diversamente lungo il testo, si possono trovare nella versione di Resnevič per altri termini, che fanno capire che i suoi errori sono determinati perlopiù da sviste:

Недалеко от холма маленькая речка расплзлась в лужицу; горячие лучи и раскаленная почва, жадно выпивая ее, отнимали у нее силу...

R: [...] i **sassi** ardenti e la terra infocata avidamente lo bevevano tutto, togliendogli la forza...

La parola лучи (raggi) viene qui tradotta “sassi”, ma poco dopo, nello stesso capitolo, lo stesso termine viene tradotto correttamente, nella frase:

Горячие лучи жгли ему затылок, шею и спину.

R: I **raggi** ardenti gli bruciavano la nuca, il collo e la schiena.

Опять Егорушка лежал на тюке, [...]

R: Di nuovo Iegorusca giaceva sul **sacco**;

ему снились тюки с шерстью, подводды, цены, Варламов...

R: egli sognava **balle** di lana, **truffe**, prezzi, Varlamov...

Nel primo di questi due esempi la parola тюк (balla) viene tradotta “sacco” e in tutto il capitolo VI, in cui compare cinque volte, viene sempre tradotta “sacco”. Tuttavia, la parola compare anche nel capitolo II, dove viene tradotta correttamente, come vediamo dal secondo esempio.

Inoltre, notiamo nel secondo esempio la comprensione errata della parola подводды (carri), tradotta dalla traduttrice come “truffe”, forse basandosi sul fatto che il verbo подводить, come troviamo nel monolingua, tra i suoi tanti significati ha anche quello di “mettere in una situazione spiacevole”.

- Мы **пасеку** держим и свиней кормим.

R: - Noi teniamo il **pascolo** e alleviamo maiali.

Il termine *пасека* indica l'arniaio (o apiario), ma viene qui tradotto "pascolo"; varie possono essere le ragioni in questo caso: o per la somiglianza al termine russo indicante appunto il "pascolo", *пастбище*, oppure per evitare di usare un sostantivo italiano non comune quale "arniaio". In ogni caso, non si tratta di un termine fondamentale nell'economia del racconto, tuttavia il dedicarsi all'apicoltura e il far pascolare gli animali sono attività ben differenti, considerando anche che nella steppa la seconda cosa non avrebbe molto senso; inoltre, il verbo *держать* non si adatta al pascolo. È probabile, quindi, che la traduttrice non conoscesse il significato di tale termine.

Nell'esempio successivo, l'errore riguarda il termine *парубок*, il quale non è un termine tipicamente russo; infatti, nel dizionario monolingua troviamo che viene usato in Ucraina, dove equivale al russo *юноша* o *парень*, cioè "ragazzo". Probabilmente, anche in questo caso, Resnevič, lettone di nascita, non conosceva tale vocabolo, o comunque sapeva che non si trattava di un termine russo; in ogni caso, trovandosi presso un fiume, decide di tradurre il termine con "pescatori":

- *Гляжу, она с **парубками** около речки, - продолжал он.*

R: - Guardo, ella si trovava coi **pescatori** vicino al fiume, - egli proseguì.

*С самого раннего возраста бог вложил в меня смысл и понятие, так что я **не в пример прочим**, будучи еще таким, как ты, утешал родителей и наставников своим разумением.*

R: [...] cosicché io, **per esempio ad altri**, essendo ancora nella tua età, per la mia sapienza ero la consolazione dei miei genitori e dei miei maestri.

Po: [...] tanto che io, pur essendo ancora come te, consolavo **incomparabilmente più degli altri** i genitori e i precettori con la mia intelligenza.

Pe: [...] così io, **a differenza di altri**, quando ero come te, ero di conforto ai miei genitori e ai precettori per la mia capacità di intendimento.

In questo esempio, la comprensione erronea dell'espressione in neretto, per cui abbiamo riportato anche le altre due versioni per il confronto, va a contraddire il messaggio originale del testo, che vuole distinguere padre Christofor dagli altri ragazzi della sua età, e non farne un esempio per gli altri.

Infine, alcuni errori della versione di Resnevič sono determinati da scelte da lei effettuate in precedenza, come vediamo per i termini *косы* (falci) e *голенастая* (dalle gambe lunghe e sottili):

по блеску кос видно, что зной жжёт и душит.

R: dal luccichio delle **spighe** si sente che il calore brucia e soffoca.

Пела всё та же голенастая баба за бугром в поселке.

R: Cantava sempre la medesima donna **scalza** dietro la collina del villaggio.

Come abbiamo visto nell'esempio a proposito delle ripetizioni lessicali, la traduzione errata del termine *косы* era dovuta probabilmente alla volontà della traduttrice di non ripetere lo stesso termine, da cui era separato solo da una virgola e dalla congiunzione; l'errore si protrae anche in questa proposizione, all'interno della frase successiva a quella presentata in quell'esempio, in cui il termine ritorna e viene tradotto di nuovo con "spighe".

Anche per la parola *голенастая* abbiamo già visto un esempio nella parte sugli aspetti sintattici, in cui veniva sempre tradotta "scalza"; poco dopo (due paragrafi dopo quell'esempio), la parola ritorna e viene nuovamente tradotta con "scalza", probabilmente in conseguenza della traduzione appena fattane.

Nella versione di Polledro troviamo solo qualche errore in questi tre capitoli, dovuto a una svista o alla comprensione errata di un termine:

перебежит дорогу суслик, [...]

Po: attraversa di corsa **la steppa** uno spermofilo, [...]

La natura dell'errore in questo esempio è ovvia: la parola in questione, *дорога* (strada), non è una parola di difficile comprensione o problematica per qualche motivo; l'errore è quindi dovuto sicuramente a una svista del traduttore, che ha scambiato i due termini, "strada" e "steppa", probabilmente a causa della loro alta frequenza d'uso.

Nell'esempio seguente, invece, l'errore è di diversa natura, determinato cioè dalla comprensione errata del termine *тополь* (pioppo), che Polledro confonde con il *платан* (platano), albero simile al pioppo:

А вот на холме показывается одинокий тополь...

Po: Ma ecco che su una collina appare un **platano** solitario...

Per quanto riguarda la versione di Perini, oltre agli errori che abbiamo già visto a proposito della traslitterazione, ne troviamo altri, dovuti a fraintendimenti, sviste o all'uso di termini o troppo moderni, non adeguati all'epoca in cui l'opera è apparsa, o di termini non appartenenti alla cultura del testo di partenza, ma a quella del testo di arrivo:

небо [...] кажется страшно глубоким и прозрачным, [...]

Pe: il cielo [...] sembra tremendamente **azzurro** e trasparente, [...]

In questo esempio la traduzione errata di глубокий (profondo) con “azzurro” è dovuta alla somiglianza dei due termini in russo, in cui “azzurro” si dice “голубой”. Tuttavia, il termine compare in altre parti del testo (una volta si riferisce di nuovo al cielo), ma viene sempre tradotto correttamente come “profondo”. Si tratta, quindi, di un errore di lettura della traduttrice.

Analogamente, nell'esempio successivo, il termine муха (mosca) viene inspiegabilmente tradotto come “zanzara” nel primo dei due esempi seguenti, mentre nel secondo viene tradotto correttamente come “mosche”:

Потом Дениска поймал жирную муху, [...]

Pe: Poi Deniska acchiappò una grossa **zanzara**, [...]

Дениска [...] весь погрузился в избивание слепней и мух, [...]

Pe: Deniska [...] si era concentrato tutto nello sterminio dei tafani e delle **mosche**, [...]

Talvolta troviamo in Perini termini troppo moderni per l'epoca in cui il racconto è stato scritto (quali il già incontrato *konforka*); molte volte sono necessari, le nuove traduzioni vengono commissionate per modernizzare la lingua, ma altre volte, come vediamo nell'esempio, sono da considerare errori:

[...] после того, как он напился воды и съел одно печеное яйцо.

Pe: [...] dopo che questi ebbe abbondantemente bevuto dell'acqua e mangiato un **uovo al forno**.

L'inciso печеное яйцо significa “uovo cotto” o “uovo sodo”, come traducono rispettivamente Resnevič e Polledro; l'aggettivo печёный si usa effettivamente per indicare qualcosa di cotto, specialmente al forno, ma “uovo al forno” non è una traduzione adeguata per un'opera del 1888, quando probabilmente nelle campagne ucraine non sarà nemmeno esistito il forno (ci sarà stata la stufa eventualmente).

Un discorso simile vale per la traduzione della parola *бульжник*, definita dal monolingua una “pietra dura, usata per la pavimentazione delle strade”, che troviamo tradotta tutte e tre le volte in cui compare nel testo come “sampietrino”:

Для разнообразия мелькнет в бурьяне белый череп или бульжник.

Pe: Tanto per variare, fra l’erbaccia balena un teschio bianco o un **sampietrino**.

Il termine “sampietrino” non è in questo caso un traduttore adeguato, in quanto specifico della cultura italiana, anche se nel dizionario della Dobrovol’skaja i due termini coincidono; il dizionario italiano Hoepli lo classifica addirittura come un termine regionale e recita: “Ciascuna delle pietre squadrate con cui sono selciate molte strade e piazze di Roma, tra cui piazza San Pietro”.

Se prendiamo le altre due versioni, il termine viene tradotto da Polledro come “ciottolo”, anche se le aree semantiche non coincidono, in quanto il *bulyžnik* non è propriamente un ciottolo inteso come pietra di forma naturale, e da Resnevič come “sasso” o “pietra”, che sarebbero termini generici, tuttavia il termine “sampietrino” è quello meno appropriato in questo caso, in quanto allontana il lettore dal mondo e dalla cultura del testo originale.

Infine, alcuni errori possono essere dovuti a refusi, a errori tipografici presenti nell’edizione russa a cui i traduttori hanno attinto per la traduzione o al fatto che l’edizione non era filologicamente accurata e quindi conteneva lezioni non attendibili; nei tre capitoli considerati troviamo due errori di questo tipo:

*Он **аппетитно**, издавая горлом какой-то особенный, ехидно-победный звук, хлопал по своим жертвам, [...]*

R: **Apaticamente**, [...]

Po: **Apaticamente**, [...]

Pe: Con gusto, [...]

*Наконец он улыбнулся, поглядел вверх на небо и, кладя псалтирь в карман, сказал:
- **Fini!***

R e Po: - **Fini!**

Pe: «**Finis!**»

Come troviamo nell'apparato paratestuale all'edizione russa di cui ci siamo serviti per la presente analisi³³, il termine аппетитно (con appetito, con gusto) era comparso presso l'editore Marks, a cui a partire dal 1899 Čechov vende tutte le sue opere, come апатично (apativamente), da cui deriva l'errore sia di Resnevič che di Polledro, che devono aver lavorato con tale edizione.

Per il termine "Fini", invece, per cui troviamo anche una nota nel testo russo con scritto: "Кончил! (лат.)", ossia "Ho finito" in latino, il discorso è un po' diverso: da quanto riferisce Boris Lazarevskij in un articolo del 1909 apparso nella rivista "Novyj žurnal dlja vsech", Čechov non fu affatto contento dei numerosi errori di stampa presenti nell'edizione Marks, e soprattutto di quel "Fini" che padre Christofor pronuncia al termine della preghiera nel capitolo II, che in origine doveva essere "Finis"³⁴.

La parola ideata dall'autore, "finis", in latino significa "fine", mentre "fini" è una parola ambigua, a doppio senso, in quanto anche in francese vuol dire "ho finito".

"Fini" appare non solo nell'edizione Marks, ma anche nel "Severnyj vestnik", dove il racconto era apparso per la prima volta, e nella raccolta "Rasskazy", edita a San Pietroburgo dal 1888 (in tutte le 13 edizioni) ed è stato lasciato anche nella nostra edizione, in quanto è stato giudicato del tutto possibile nel dato contesto.

Tornando alle nostre tre traduzioni, troviamo nelle versioni di Resnevič e di Polledro la traduzione "Fini" e una nota a piè di pagina di Polledro che recita: "Finito (in francese)"³⁵; curiosamente, nella versione di Perini e anche nella versione rivista da Resnevič del 1941 appare il termine "Finis", segno che in alcune edizioni successive il termine è stato corretto.

³³ A. P. Čechov, *Sočinenija v vosemnadcati tomach*, t. 7, Moskva, Nauka, 1977, in *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, Moskva, Nauka, 1974-1983.

³⁴ "Наборщик и корректор приняли латинское s за восклицательный знак, и вышло, что православный священник ни с того, ни с сего после «аллилуя» произнес французское слово, да еще многозначительно, с восклицательным знаком", В. Lazarevskij, *Сильный человек. К годовщине смерти А. П. Чехова*, "Новый журнал для всех", 1909, n. 9, p. 78, cit. in: *Sočinenija v vosemnadcati tomach*, cit., p. 623.

³⁵ Polledro, nota a p. 126.

CONCLUSIONE

Questo elaborato ha preso avvio dalla ricostruzione del contesto storico-culturale italiano in cui si inseriscono la letteratura russa e le opere cechoviane in particolare, a partire da fine Ottocento fino ai giorni nostri; nello specifico, abbiamo visto che, nonostante di Čechov ci fossero arrivate molte opere prima della Grande Guerra, sia racconti che opere teatrali, è solo nel periodo più prolifico per la diffusione di opere letterarie russe, vale a dire nel periodo tra le due guerre, che il pubblico italiano viene a conoscenza della quasi totalità delle sue opere, tra le quali *La steppa*. Ci siamo concentrati, quindi, sulla sua fortuna, sia in Russia, sia in Italia, dove dalla sua prima traduzione del 1920 per mano di Olga Resnevič ha avuto un ampio successo editoriale, come si dimostra presentando i suoi vari traduttori.

Nel secondo capitolo siamo passati all'analisi di tre traduzioni de *La steppa* dal punto di vista delle strategie traduttive, prendendo in considerazione vari aspetti, da quello formale a quello sintattico, e fornendo diversi esempi dai capitoli I, II e VI. In particolare, dal confronto delle tre versioni con il testo originale e tra loro, abbiamo visto che non è solo il linguaggio delle traduzioni a cambiare nel corso del tempo, ma anche l'atteggiamento del traduttore verso il testo originale.

A conclusione di questa tesi, vogliamo quindi riassumere le caratteristiche distintive di ognuna delle tre traduzioni analizzate.

La versione de *La steppa* di Resnevič è la prima condotta in Italia e, nonostante si inserisca nel nuovo clima di rispetto verso i testi da tradurre tipico del primo dopoguerra, la traduttrice si prende alcune libertà, a cominciare dalla diversa suddivisione in paragrafi e sintagmi del testo e dal diverso uso della punteggiatura, allo scopo di suddividere (o anche unire) proposizioni troppo lunghe (o troppo brevi) per l'italiano, mentre sia Polledro che Perini, per quanto riguarda la punteggiatura, restano piuttosto legati a quella originale.

Per rendere la sua versione più scorrevole e comprensibile al lettore, la traduttrice italianizza molti dei nomi russi, spesso disambigua, svolge, esplicita certe frasi o parole, riuscendo tuttavia a trasmettere lo stesso effetto e a non allontanarsi dallo stile dell'autore. Probabilmente per lo stesso motivo, notiamo una preferenza nella sua

versione per la tecnica della generalizzazione, al contrario delle altre due versioni, che tendono maggiormente alla concretizzazione.

Inoltre, troviamo nella sua versione molti tagli e molte aggiunte, sempre funzionali a una buona resa italiana, e che non vanno a modificare il contenuto o il senso del racconto: troviamo tagli (anche di intere frasi) laddove il testo tradotto segnerebbe una ripetizione o laddove sono presenti espressioni difficili da tradurre per vari motivi, ad esempio perché non esiste un equivalente nella cultura italiana o perché si tratta di termini non comuni nella nostra lingua; le aggiunte, sotto forma di brevi incisi o aggettivi, avverbi o congiunzioni sono usati dalla traduttrice allo scopo di enfatizzare il contenuto della frase o di rafforzare i legami logici tra i componenti della frase. Notiamo che da questo punto di vista, le versioni di Polledro e Perini si attengono quasi sempre al testo originale: tagli e aggiunte vanno generalmente diminuendo con gli anni.

Infine, la versione di Resnevič è caratterizzata da un numero maggiore di errori rispetto alle altre due, il più delle volte riconducibili a sviste della traduttrice.

La versione di Polledro, nel rispetto degli obiettivi che il traduttore si era posto con la fondazione della sua casa editrice Slavia, cerca di conservare il più possibile la struttura del testo di partenza e di veicolare il contenuto nel modo più fedele possibile; questo si riflette nella stessa divisione in paragrafi e (quasi sempre) in sintagmi del testo originale, nell'uso della punteggiatura, nella scelta del lessico, nella conservazione della forma diminutiva, nella costruzione sintattica.

Egli tende a riportare nella sua traduzione tutti gli elementi che compongono la frase russa, rendendo a volte la frase italiana piuttosto pesante. L'unica cosa che esula dai suoi obiettivi riguarda le numerose ripetizioni presenti nel testo cechoviano, che a volte non vengono conservate; del resto, come abbiamo visto dagli esempi, nessuno dei tre traduttori in questi tre capitoli ha sempre riportato tutte le ripetizioni lessicali del testo.

Infine, citiamo le parole dello stesso Polledro contenute nella *Presentazione* alla sua traduzione dei *Fratelli Karamazov*, le quali rispecchiano il suo atteggiamento anche per la traduzione di quest'opera:

[...] posso dire tranquillamente che la mia traduzione è letterale tutte le volte che poteva esserlo senza offendere le esigenze della lingua italiana, e non è colpa mia se il lettore la troverà spesso

povera e nuda. L'unica libertà che mi sono concessa è stata, in fondo, quella di evitare certe ripetizioni di parole qua e là, dove il nostro orecchio non le avrebbe tollerate.¹

Passando dalla traduzione di Resnevič del 1920 a quella di Polledro del 1951, abbiamo constatato un maggior grado di precisione; tale grado di precisione dovrebbe essersi conservato fino alla traduzione del 2012 di Perini, la quale, tuttavia, presenta alcuni errori significativi.

Nonostante la sua versione sia molto recente e successiva alla codificazione secondo le norme ISO, Perini non rispetta la divisione in paragrafi, così come non rispetta alcune regole della traslitterazione scientifica: tali imprecisioni non sono affatto giustificabili per quest'ultima traduttrice che, a differenza di Resnevič e Polledro, dispone di un metodo scientifico dotato di regole precise e non le applica correttamente, portando così il lettore a leggere in modo sbagliato, oltre a non rispettare la grafia originale.

Per quanto riguarda il lessico, spesso nella sua versione troviamo termini tipicamente russi (*realia*) traslitterati semplicemente, senza l'uso del corsivo e senza nessuna nota che spieghi il loro significato, con il risultato che il lettore comune non capisce molti riferimenti del testo cechoviano; il suo testo, infatti, a differenza di quelli di Resnevič e, soprattutto, di Polledro, è caratterizzato da una totale assenza di note a piè di pagina, alle quali non supplisce nemmeno una nota esplicitiva del traduttore all'inizio o a conclusione del testo. Inoltre, troviamo alcuni termini o troppo moderni per l'epoca in cui il racconto è stato scritto, o non appartenenti alla cultura del testo di partenza, ma a quella del testo di arrivo, i quali molte volte, come abbiamo mostrato in vari esempi, sono da considerare errori (anacronismi), in quanto allontanano il lettore dal mondo e dalla cultura del testo originale.

Tuttavia, bisogna riconoscere che non possiamo attribuire questi errori sempre alla traduttrice, ma bisogna tener conto anche delle moderne politiche editoriali, che possono pretendere ad esempio l'eliminazione dei diacritici (infatti, alcuni diacritici in Perini vengono omessi), o la riduzione delle note a piè di pagina al minimo necessario (se non addirittura la loro eliminazione), o ancora l'italianizzazione dei nomi russi, allo scopo di facilitare la lettura e la comprensione del testo tradotto.

¹ A. Polledro, *Presentazione*, cit., p. XIV, cit. in L. Beghin, *op. cit.*, p. 273.

In conclusione, ogni traduzione qui analizzata, come del resto ogni traduzione di qualsiasi opera e da qualsiasi lingua, ha i suoi pregi e i suoi difetti, ma tutte hanno il merito di aver contribuito nel tempo a far conoscere al pubblico italiano un'opera unica quale *La steppa* di Čechov. Ed è grazie alle tante traduzioni a cui è stata (e viene ancora) sottoposta che l'opera continua a esser presente nel panorama culturale italiano.

Vogliamo, infine, aggiungere che tale successo de *La steppa* è dovuto – oltre che alla sua originalità, alla sua liricità, alla purezza e alla trasparenza del suo stile – anche alla modernità dell'opera, che esamina un tema quale la separazione del bambino dalla famiglia (e dalla sua fase infantile) per avviarsi agli studi ginnasiali e cominciare una vita nuova e ignota, e quindi i temi del senso dell'esistenza e del destino dell'uomo, con i dubbi, le angosce e le speranze che una simile riflessione comporta.

Nonostante il tempo trascorso, l'opera rimane quindi attuale; d'altronde, come sostiene Emilio Cecchi, in generale la parola di Čechov, proprio per il fatto che l'autore “non coltiva nessuna ideologia od utopia sociale” e riempie la sua pagina con “niente altro che la verità”, è rimasta immutata: “In sostanza, quanto Cechov aveva da dirci, è rimasto tal quale, se la cresciuta ansietà del mondo non ne abbia reso l'accento perfino più intimo e toccante. È in certi suoni una qualità che li rende atti a propagarsi a maggior distanza, ed a vincere il contrasto d'altri suoni più potenti e voluminosi. La voce di Cechov, sommessa e con rare concitazioni, ha appunto questa misteriosa qualità, questo dono penetrante e indelebile”².

² E. Cecchi, *Introduzione*, in Anton Cechov, *Racconti e novelle*, Sansoni, Firenze, 1955, p. XX, XXIII.

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie:

A. P. Čechov, *Sočinenija v vosemnadcati tomach*, t. 7, Moskva, Nauka, 1977, in *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, Moskva, Nauka, 1974-1983

Anton Cecof, *La steppa: racconto di un viaggio*, trad. dal russo da Olga Resnevic, Roma, La Voce, 1920

Antòn Cechov, *Tutte le novelle: La steppa*, trad. di A. Polledro, Milano, Rizzoli, 1951

A. P. Čechov, *La steppa*, trad. di Giada Perini, Firenze, Barbes, 2012

Dizionari:

DOBROVOL'SKAJA, Ju., *Grande dizionario russo-italiano, italiano russo*, Milano, Hoepli, 2001

GABRIELLI, A., *Grande dizionario italiano*, Milano, Hoepli, 2011

KOVALĚV, V., *Dizionario russo-italiano, italiano russo*, terza edizione, Bologna, Zanichelli, 2007

OŽEGOV, S. I. e ŠVEDOVA, N. Ju., *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, quarta edizione, Moskva, 2010

Opere su Čechov:

AA. VV., *A. P. Čechov v vospominanijach sovremennikov*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1986

AVRESE, D., *Anton Pavlovič Čechov: il momento della rivelazione*, Padova, Liviana, 1973

BAZZARELLI, E., *La steppa di Anton Čechov. Tentativo di analisi*, in E. Bazzarelli e F. Malcovati (a cura di), *Anton Čechov. Antologia critica*, Milano, Led, 1992, pp. 189-256

BORGESSE, G. A., *Racconti di Antonio Cecov*, in ID., *La vita e il libro: seconda serie con un epilogo*, Torino, F.lli Bocca, pp. 252-261

BERDNIKOV, G. P., A. P. *Čechov. Idejnye i tvorčeskie iskanija*, Moskva-Leningrad, 1961

CECCHI, E., *Introduzione*, in Anton Cechov, *Racconti e novelle*, Sansoni, Firenze, 1955

ČUDAKOV, A. P., *Mir Čechova: vzniknovenie i utverždenie*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1986

ČUDAKOV, A. P., *Nel mezzo del cammino*, in E. Bazzarelli e F. Malcovati (a cura di), *Anton Čechov. Antologia critica*, Milano, Led, 1992

DODERO, M. L., *La prima traduzione italiana di A.P. Čechov. Il racconto Il tifo*, in AA.VV., *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Atti del convegno di Gargnano, 9-12 sett. 1978, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979

GHINI, G., *La steppa di Čechov come viaggio iniziatico. Una lettura mitologica*, in "Russica Romana" 8 (2001), pp. 121-134

GRABHER, C., *Anton Cechov*, Torino, Slavia, 1929

MAVER, G., *Anton Cecov: opere recentemente tradotte*, in "Russia" I, 3, 1921

PICCHIO, R., *I racconti di Čechov*, Torino, ERI, 1961

SIBALDI, I., *Introduzione*, in A. P. Čechov, *La steppa e altri racconti*, trad. di M. Bottazzi, Milano, Mondadori, 1995

Opere di carattere generale:

AA.VV., *La slavistica in Italia, Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1994

ADAMO, S., *La casa editrice Slavia*, in L. Finocchi e A. Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 53-98

BEGHIN, L., *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Roma, Istituto storico belga, 2007

BILLIANI, F., *Culture nazionali e narrazioni straniere: Italia, 1903-1943*, Firenze, Le lettere, 2007

CAZZOLA, P., *La casa editrice «Slavia» di Torino, antesignana delle traduzioni letterarie di classici russi negli anni Venti-Trenta*, in: AA.VV., *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Atti del convegno di Gargnano, 9-12 sett. 1978, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979

CRONIA, A., *La conoscenza del mondo slavo in Italia: bilancio storico-bibliografico di un millennio*, Padova, Officine grafiche Stediv, 1958

DAMIANI, E., *Avviamento agli studi slavistici in Italia*, Milano, Mondadori, 1941

DE MICHELIS, C., *Panorama della letteratura russa in Italia*, in V. Strada, *I russi e l'Italia*, Milano, Banco ambrosiano veneto, 1995

DE MICHELIS, C., *Russia e Italia*, in AA.VV., *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino, UTET, 1997, vol. II

DOBROVOL'SKAJA, Ju., *Il russo: l'ABC della traduzione*, Venezia, Cafoscarina, 2009

ECO, U., *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003

GARETTO, E., *Olga Resnevic Signorelli*, in V. Strada, *I russi e l'Italia*, Milano, Banco ambrosiano veneto, 1995

GARETTO E. e RIZZI D. (a cura di), *Archivio russo-italiano VI: Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, Salerno, Europa Orientalis, 2010, vol. I, II

GINZBURG, L., *Letteratura russa e letterati italiani*, in: ID., *Scritti*, Torino, Einaudi, 1964

LO GATTO, E., *La letteratura russa moderna*, Firenze, Sansoni Accademia, 1968

MAZZITELLI, G., *Ancora sul problema della traslitterazione dei caratteri cirillici*, "Bollettino AIB. Rivista italiana di biblioteconomia e scienze dell'informazione", vol. 48, n. 4 (2008)

MIRSKIJ, D.S., *Storia della letteratura russa*, Milano, Garzanti, 1965

SCANDURA, C., *Letteratura russa in Italia. Un secolo di traduzioni*, Roma, Bulzoni, 2002

NABOKOV, V., *Lezioni di letteratura russa*, Milano, Garzanti, 1994

OSIMO, B., *Manuale del traduttore*, Seconda edizione, Milano, Hoepli, 2004

SORINA, M., *Il racconto Šinel' di N. Gogol' in alcune traduzioni italiane: un confronto*, tesi di laurea discussa all'Università di Verona, a. a. 1999-2000, rel. prof. C. De Lotto

Altre opere consultate:

APEL, F., *Il manuale del traduttore letterario*, Milano, Guerini e Associati, 1993

BENJAMIN, W., *Il compito del traduttore*, in ID., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995

CEVESE C., DOBROVOL'SKAJA Ju., MAGNANINI E., *Grammatica russa. Morfologia: teoria ed esercizi*, Milano, Hoepli, 2000

CEVESE C., DOBROVOL'SKAJA Ju., *Sintassi russa. Teoria ed esercizi*, Milano, Hoepli, 2005

COLUCCI, M., *Čechov*, in AA.VV., *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino, UTET, 1997, vol. I

ECO, U., *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in AA.VV., *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, pp. 121-146

GRIGOR'EV, A., *Italija*, in *Russkaja literatura v zarubežnom literaturovedenii*, Leningrad, 1977

LO GATTO, E., *Storia della letteratura russa*, Firenze, Sansoni, 1964

LO GATTO, E., *Unità spirituale ed artistica di Čechov*, in: "Ricerche slavistiche", vol. III, Roma, 1954

MALININA, N., *Tradurre il russo*, Roma, Carocci editore, 2012

MALCOVATI, F. (a cura di), *Letteratura russa e altre letterature slave*, Milano, Garzanti, 1989

PEDULLA', G., *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, in AA. VV., *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997

RIZZI, D., *Lettere di Boris Jakovenko a Odoardo Campa (1921-1941)*, in D. Rizzi e A. Šiškin (a cura di), *Archivio russo-italiano*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 1997

SKATOV, N. N. (a cura di), *Russkie pisateli XI-načala 20 veka: biobibliografičeskij slovar': kniga dlja učaščijsja*, Moskva, Prosveščenie, 1995

STRADA, V., *Gogol', Gor'kij, Čechov*, Roma, Editori Riuniti, 1973

TONINI STEIDL, L., *Il Gabinetto Vieusseux*, in L. Finocchi e A. Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e lettori: la produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 282-298