

**POLSKA AKADEMIA NAUK**  
WYDZIAŁ I NAUK HUMANISTYCZNYCH I SPOŁECZNYCH  
**UNIwersytet warszawski**  
WYDZIAŁ LINGWISTYKI STOSOWANEJ

ROCZNIK LXX

ZESZYT 2/2023

**KWARTALNIK**  
**NEOFILOLOGICZNY**

**WARSZAWA 2023**



Wydawcy  
POLSKA AKADEMIA NAUK  
Wydział Nauk Humanistycznych i Społecznych

UNIwersytet Warszawski  
Wydział Lingwistyki Stosowanej

Published by  
POLISH ACADEMY OF SCIENCES  
Division of Humanities and Social Sciences

UNIVERSITY OF WARSAW  
Faculty of Applied Linguistics

Redakcja – Editorial Board

Redaktor Naczelny – Editor-in-Chief: Franciszek Grucza  
Pierwszy zastępca Redaktora Naczelnego – First Deputy Editor-in-Chief: Dario Prola  
Zastępcy Redaktora Naczelnego – Deputy Editors-in-Chief: Monika Płużyczka, Marta Sylwanowicz  
Asystenci Redaktora Naczelnego – Assistants to the Editor-in-Chief: Ilona Banasiak, Daria Dulok  
Sekretarz Redakcji – Editorial Assistant: Maria Uszyńska

Rada Redakcyjna – Advisory Board

Franciszek Grucza (przewodniczący/chairman, Warszawa), Dario Prola (zastępca przewodniczącego/deputy chairman, Turyn), Alessandro Amenta (Rzym), Laura Auteri (Palermo), Iwona Bartoszewicz (Wrocław), Zofia Berdychowska (Kraków), Bartłomiej Błaszczewicz (Warszawa), Krzysztof Bogacki (Warszawa), Silvia Bonacchi (Warszawa), Piotr Cap (Łódź), Piotr P. Chruszczewski (Wrocław), Henryk Chudak (Warszawa), Tomasz Czarnecki (Warszawa), Katarzyna Dziubalska-Kołaczyk (Poznań), Norbert Fries (Berlin), Janusz Golec (Lublin), Sambor Grucza (Warszawa), Elżbieta Jamrozik (Warszawa), Andrzej Kątny (Gdańsk), Rolf-Dieter Kluge (Warszawa/Tübingen), Lech Kolago (Warszawa), Barbara Kowalik (Warszawa), Tomasz Krzeszowski (Warszawa), Maria K. Lasatowicz (Opole), Magdalena Latkowska (Warszawa), Wiesław Malinowski (Poznań), Anna Małgorzewicz (Wrocław), Elżbieta Mańczak-Wohlfeld (Kraków), Magdalena Olpińska-Szkielko (Warszawa), Hubert Orłowski (Poznań), Monika Płużyczka (Warszawa), Dennis Preston (Norman), Waław Rapak (Kraków), Odile Schneider-Mizony (Strasbourg), Shaoxiang Hua (Chengdu), Piotr Stalmaszczuk (Łódź), Aleksander Szvedek (Poznań), Teresa Tomaszek (Poznań), Anna Tylusińska-Kowalska (Warszawa), Judyta Zbierska-Mościcka (Warszawa), Jianhua Zhu (Szanghaj), Jerzy Zybort (Warszawa)

Redaktorki zeszytu – Issue Editors  
Dario Prola, Ilona Banasiak

Adres Redakcji – Address of the Editor  
Instytut Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej UW  
Kwartalnik Neofilologiczny – c/o dr Ilona Banasiak  
ul. Dobra 55, 00-312 Warszawa  
e-mail: [kwartalnik@pan.pl](mailto:kwartalnik@pan.pl)

Ilustracja na stronie tytułowej: Obraz: Giorgione, Doppio ritratto (1502)  
[https://it.wikipedia.org/wiki/Doppio\\_ritratto\\_\(Giorgione\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Doppio_ritratto_(Giorgione))

© Copyright by Authors  
© Copyright by Polska Akademia Nauk  
© Copyright by Uniwersytet Warszawski

Od 1 stycznia 2022 r. w „Kwartalniku Neofilologicznym” obowiązuje wolna licencja Creative Commons Uznanie autorstwa – Na tych samych warunkach (CC BY-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode.pl>.

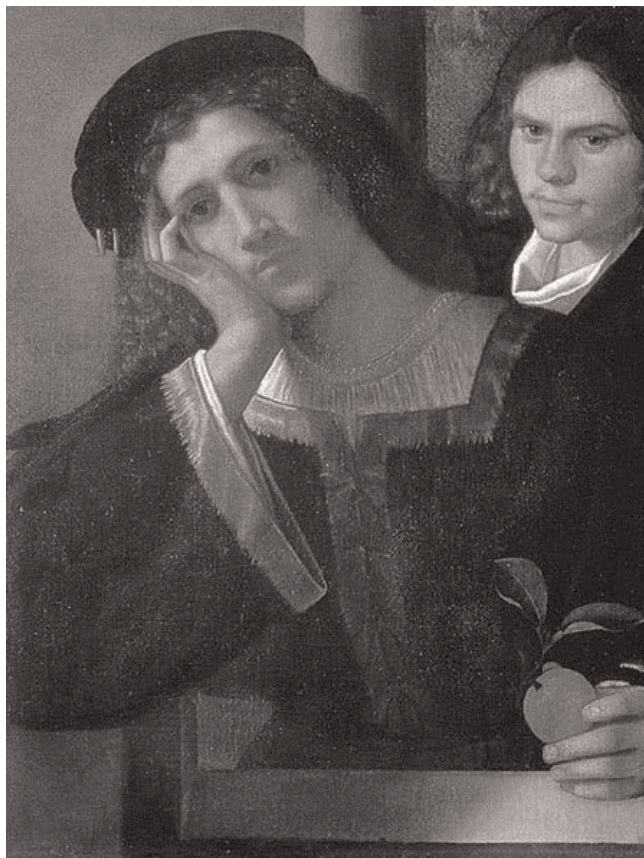
Przygotowanie do druku:  
Logoscript Sp. z o.o.  
ul. Dembowskiego 4/54, 02-784 Warszawa  
tel. 22 254 95 87, (+48) 693 699 709  
e-mail: [logoscript@logoscript.pl](mailto:logoscript@logoscript.pl)

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



TESTI IN TRANSITO:  
PROSPETTIVE SULLA TRADUZIONE LETTERARIA

a cura di Dario Prola



**TRANSIT**  
GRUPPO DI RICERCA SU TRADUZIONE E TRANSFER CULTURALE



## INTRODUZIONE

Da ormai diversi decenni gli studi traduttologici si sono imposti come una disciplina dalla vocazione naturalmente interculturale, capace di riunire e far convergere gli interessi di studiosi dei più disparati campi di ricerca e proponendo nuove formule di dialogo e approcci in linea con le esigenze scientifiche e didattiche delle università nel mondo contemporaneo. In questo senso “Kwartalnik Neofilologiczny”, consapevole che la traduzione occupa ed occuperà uno spazio sempre più importante nella ricerca accademica, da un decennio cerca di dedicare un numero sui quattro annuali a questo ambito, proponendo studi sulla traduzione, variamente declinati, che coinvolgono le principali lingue europee.

Il numero di quest’anno dà ulteriormente seguito a questa visione della Redazione e nasce come progetto concepito in seno a TRANSIT ([www.transitonline.it](http://www.transitonline.it)), gruppo di ricerca internazionale che ho contribuito a creare nel 2022 insieme a studiosi delle università di Torino, Palermo, Roma e Varsavia. Obiettivo di TRANSIT è quello di indagare il ruolo della traduzione come transfer culturale, ovvero come strumento che genera trasmissione e interferenze di modelli, saperi, canoni e paradigmi, portando a una trasformazione delle culture e delle letterature coinvolte.

Gli otto studi che compongono il volume sono stati scritti da nove studiosi di differenti aree disciplinari. Con la sola eccezione del lavoro di Giulia Baselica, dedicato alla ricostruzione storica del vivace dibattito teorico sulle pagine della rivista sovietica di traduttologia «Tetradi perevodčika» e al nascere di una teoria russa della traduzione, gli altri autori del presente numero hanno indagato, con strumenti e obiettivi diversi, alcune problematiche specifiche emerse dall’analisi delle traduzioni di testi letterari di epoca contemporanea. La francesista Simona Munari dedica uno studio ad Antonine Maillet, traduttrice di Shakespeare, analizzando le note da lei inserite nei programmi teatrali e dando così rilievo agli spazi peritestuali, ancora poco studiati dalla critica traduttologica. In questo senso la studiosa dimostra come la pratica traduttiva applicata al testo scenico può concorrere a modulare un discorso di rinnovamento del repertorio teatrale. Olja Perišić, serbo-croatista, riflette invece sulle serie traduttive passando in rassegna le varie versioni del racconto *Ponte sulla Žepa* di Ivo Andrić al fine di mostrare come i vari traduttori si siano destreggiati con la difficile resa italiana del lessico del grande scrittore jugoslavo, funzionalmente e stilisticamente marcato per rendere la complessità etnoculturale e linguistica della società bosniaca. La proposta di Perišić costituisce inoltre un’attenta disamina delle strategie di

equivalenza formale e funzionale per risolvere il problema degli arcaismi, una delle sfide ricorrenti nella pratica traduttiva dei testi letterari complessi. Alla mescolanza di voci alla base del genere romanzo è dedicato anche lo studio dell'ispanista Chiara Sinatra che, riproponendo un approccio strutturalista al testo letterario, dimostra come l'elaborata enunciazione polifonica che caratterizza lo spazio discorsivo del romanzo della scrittrice basca Aixa de la Cruz sia stata riprodotta, nella sua dimensione pragmatica, nel testo di arrivo.

Un rilievo particolare in questa miscellanea viene dato alla dimensione editoriale, alle complesse vicende che spesso ostacolano l'uscita di un libro sul mercato librario, ora per questioni economiche e di politica editoriale (come illustra Luca Bernardini rievocando la storia della difficoltosa pubblicazione del *Diario dell'insurrezione di Varsavia* di Miron Białoszewski in Italia) ora per ragioni di politica *tout court* (si veda il resoconto del polonista Alessandro Amenta sui numerosi ostacoli opposti dalla censura comunista alla traduzione del romanzo fantasy *A Wizard of Earthsea* di Ursula K. Le Guin). Due saggi che sono ulteriori testimonianze di come i libri siano spesso ostaggio di ideologie e logiche estranee alla cultura che, quando si fa veicolo dei valori fondamentali, può risultare scomoda per via della sua carica sovversiva. In questo senso – come prova il saggio di Roberta Sala dedicato alla resa in inglese di alcune poesie della scrittrice russa Nina Iskrenko – è sempre incoraggiante rilevare come un aiuto inatteso possa arrivare proprio dai traduttori; sulla scorta della sua analisi, la russista ben dimostra come il processo traduttivo, quando si presenta come una forma di dialogo tra due poetiche, possa condurre “alla liberazione del linguaggio da connotazioni ideologiche”. L'altro contributo incentrato sulla traduzione poetica, lo studio di Alessio Giordano e Vittorio Springfield Tomelleri dedicato alla traduzione del massimo scrittore osseto Kostà Xetægkaty, ripropone tutta una serie di problematiche toccate anche in altri articoli del volume: il valore ermenutico dell'atto traduttivo, la questione della distanza temporale, spaziale e soprattutto culturale tra la lingua di partenza e quella di arrivo, l'eterno dilemma di una traduzione *source oriented* o *target oriented*, le questioni politico-ideologiche. La complessità tanto maggiore del passaggio traduttivo in italiano è dovuta al fatto che i testi di Kostà – poeta nazionale e sovranazionale – nascono sul crinale dell'alta cultura letteraria russa e del folklore osseto, sincretizzandone stilemi, tradizioni, istanze.

Tutti i contributi del volume testimoniano come il rinnovamento degli studi sulla traduzione presupponga oramai il superamento di una prospettiva di mera analisi contrastiva tra testo di partenza e testo di arrivo, in favore di approcci di studio irrelati con altre prospettive, contesti e discipline in direzione di quella polidialogicità che accompagna un testo letterario in ogni sua fase: dalla sua ideazione alla rinascita in un'altra lingua, prefigurandosi come punto di convergenza e di partenza della complessa rete che sottende ogni transfer culturale. Da tutti i saggi del secondo numero di “Kwartalnik Neofilologiczny” traspare inoltre l'importanza e l'insostituibilità del ruolo, o dei ruoli, del traduttore letterario (un po'



etnografo, un po' artista, un po' artigiano), rendendo un minimo di giustizia a una figura che, nel sistema culturale, sarebbe addirittura eufemistico definire "poco considerato". Questo per l'insanabile posizione di subalternità che ancora, nell'immaginario comune, fa di lui un mero gregario dell'autore; per l'ancora troppa scarsa considerazione di cui gode nel mondo accademico; per il suo continuare a credere in un lavoro che quando è ben eseguito richiede, oltre alla necessaria vocazione, un distillato di competenze lungamente e faticosamente conquistate sui libri e sul campo, riservando moltissime delusioni e troppo poche soddisfazioni. La speranza è che proprio dalle aule e dagli studi universitari possa irradiarsi la giusta valorizzazione di questa figura che è da sempre determinante nella trasmissione della cultura e dei valori tra i popoli.

Dario Prola

## INTRODUCTION

For several decades now, translation studies have emerged as a discipline with a naturally intercultural vocation, capable of bringing together and merging the interests of scholars from the most disparate fields of research and proposing new formulas of dialogue and approaches in line with the scientific and teaching needs of universities in the contemporary world. In this sense, “Kwartalnik Neofilologiczny”, aware that translation occupies and will occupy an increasingly important space in academic research, has for at least a decade sought to devote one issue a year to this field, proposing studies on translation, variously articulated, involving the main European languages.

This year’s issue further follows up on this vision of the Editorial Board and was conceived as a project within TRANSIT ([www.transitonline.it](http://www.transitonline.it)), an international research group I contributed to creating in 2022 with scholars from the universities of Turin, Palermo, and Rome and Warsaw. The objective of TRANSIT is to investigate the role of translation as cultural transfer, i.e. as a vector of cultural transmission and interferences, transforming canons and paradigms of the involved cultures and literatures.

The eight studies that make up this issue were written by nine scholars from different disciplinary areas. With the sole exception of Giulia Baselica’s work, devoted to the historical reconstruction of the lively theoretical debate in the pages of the Soviet journal of translatology «Tetradi perevodčika» and the emergence of a Russian theory of translation, the other authors investigated, with different tools and objectives, some specific problems that emerged from the analysis of translations of literary texts of the contemporary period. French scholar Simona Munari devotes a study to Antonine Maillet, Shakespeare’s translator, analyzing the notes she included in theater programs and thus giving prominence to peritexts, still little considered in translation criticism. In this way, the scholar demonstrates how translation practice applied to the stage text can contribute to developing a discourse of renewal of the theatrical repertoire. Instead, Olja Perišić reflects on the translation series by reviewing the various versions of Ivo Andrić’s short story *The Bridge over the Žepa*, in order to show how different translators managed the difficult transposition into Italian of the great Yugoslav writer’s lexicon, functionally and stylistically marked to render the ethnocultural and linguistic complexity of Bosnian society. Perišić’s proposal is also a careful examination of formal and functional equivalence strategies to solve the problem of archaisms, one of the recurring challenges in the translation practice of complex literary texts. Hispanist Chiara Sinatra’s study is also based on the mixture of voices that characterizes the novel genre. The scholar, proposing a structuralist approach

to the literary text, shows how the elaborate polyphonic enunciation that characterizes the discursive space of the novel by Basque writer Aixa de la Cruz has been reproduced, in its pragmatic dimension, in the target text.

Special emphasis in this miscellany is given to the publishing dimension, that is, to the complex events that often hinder the release of a book on the book market, now for economic and editorial policy issues (as Luca Bernardini illustrates by recalling the story of the difficult publication of Miron Białoszewski's *A Memoir of the Warsaw Uprising* in Italy) now for reasons of politics tout court (see Alessandro Amenta's account of the numerous obstacles put by the communist censorship to the translation of the fantasy novel *A Wizard of Earthsea* by Ursula K. Le Guin). These two essays represent further evidence of how books are often hostage to ideologies and reasons foreign to culture, which, when it becomes a vehicle for fundamental values, can be troublesome because of its subversive power. In this regard, noting how unexpected help can come from translators themselves it is always encouraging. In this regard, Roberta Sala's essay, devoted to the English rendering of some poems by Russian writer Nina Iskrenko, shows how the translation process, when proposed as a dialogue between two poetics, can lead to "the liberation of language from ideological connotations". The other contribution focusing on poetic translation, Alessio Giordano and Vittorio Springfield Tomelleri's study of the translation of the greatest Ossetian writer Kostà Xetægkaty, reiterates a whole range of issues also touched upon in other essays in the volume: the hermeneutic value of the act of translation, the question of temporal, spatial, and especially cultural distance between the languages involved in the translation passage, the eternal dilemma of source-oriented or target-oriented translation, the politico-ideological issues. The complexity of the Italian translation is all the greater when one considers that through the texts of Kostà – a national and supranational poet – Russian high literary culture meets Ossetian folklore, syncretizing its stylistic features, traditions, and needs.

All the contributions in the volume testify to how the renewal of translation studies presupposes now the overcoming of a perspective of mere contrastive analysis between source and target text, in favor of study approaches unrelated to other perspectives, contexts, and disciplines in the direction of that *polydialogicality* which accompanies a literary text at every stage: from its conception to its rebirth in another language, foreshadowing itself as the point of convergence and departure of the complex network underlying every cultural transfer. From all the essays in the second issue of "Kwartalnik Neofilologiczny" also emerges the importance and irreplaceability of the role, or roles, of the literary translator (part ethnographer, part artist, part craftsman), restoring some justice to a figure that, in the cultural system, it would even be euphemistic to call "little considered". This is because of the irremediable position of servitude that still, in the common imagination, makes him a mere subaltern of the author; because of the still too little consideration he enjoys in the academic world; because of his continued belief in a job that when it is well executed

requires, in addition to the necessary vocation, a distillation of skills long and painstakingly won in books and in the field, reserving many disappointments and too few satisfactions. The hope is that precisely from the classrooms and university studies may radiate the proper valorization of this figure who has always been decisive in the transmission of culture and values among peoples.

Dario Prola

## ARTYKULY

GIULIA BASELICA  
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO)  
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-1420-4584](https://orcid.org/0000-0003-1420-4584)

### IL DIBATTITO TEORICO NELLE PAGINE DI «TETRADI PEREVODČIKA» IN EPOCA SOVIETICA

#### THE THEORETICAL DEBATE IN THE PAGES OF «TETRADI PEREVODČIKA» IN THE SOVIET ERA

##### ABSTRACT

La rivista «Tetradi perevodčika», fondata nel 1958 da Viktor Rozencvejg, linguista e teorico della traduzione, uscì quasi regolarmente dal 1963 al 1989, con la finalità di accogliere i lettori nell'*atelier* della traduzione, intesa come riflessione teorica e confronto sulle questioni concrete derivanti dalla pratica traduttiva quotidiana. Il presente contributo si pone l'obiettivo di percorrere le principali linee di sviluppo del vivace dibattito teorico-pratico che animò la cultura sovietica tra gli ultimi anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta del XX secolo.

PAROLE CHIAVE: Traduttologia sovietica, traduttologia russa, Tetradi perevodčika, traduttori sovietici

##### ABSTRACT

The “Tetradi perevodčika” Journal was founded in 1958 and appeared almost regularly from 1963 to 1989. Its aim was to host readers in an ideal translator’s atelier, seen as an opportunity for theoretical reflection and discussion on concrete matters arising from everyday translation practice. This paper intends to trace the main lines of development of the lively theoretical-practical debate that animated Soviet culture in the late 1950s and early 1960s.

KEYWORDS: Soviet translatology, Russian translation studies, Tetradi perevodčika, Soviet translators

Negli anni compresi fra il 1963 e il 1989 il dibattito sovietico sugli aspetti teorico-pratici della traduzione fu alimentato con nuova linfa dai contributi pubblicati sulla rivista “Tetradi perevodčika” (I quaderni del traduttore). Il periodico



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

esordì nel contesto editoriale<sup>1</sup> dell'ultimo anno dell'era chruščëviana per iniziativa di Viktor Rozenčevjg, linguista e teorico della traduzione, nonché titolare della cattedra di Traduzione presso l'Università di Lingue Straniere di Mosca e uscì con quasi costante regolarità, con cadenza annuale, fino al 1989<sup>2</sup>. Nell'articolo redazionale pubblicato nel primo fascicolo si precisavano gli obiettivi del nuovo periodico: riflettere l'aspetto laboratoriale del pensiero traduttivo; offrire l'opportunità di introdurre e discutere le più attuali questioni inerenti alla quotidiana pratica della traduzione; trasmettere suggerimenti metodologici e pratici; aprire discussioni relative alle più svariate questioni traduttive; infine rendere possibile il confronto tra esperienze di traduzione e tra versioni differenti di uno stesso testo.

La natura sperimentale della rivista, aperta all'eterogeneità dei contributi, al contraddittorio fra teoria e prassi e fra i più svariati approcci alla traduzione trovava conferma in una ulteriore puntualizzazione: gli articoli pubblicati non sarebbero stati da considerare come gli esiti definitivi di ricerche accademiche, bensì si sarebbero proposti come rapide osservazioni o semplici annotazioni inerenti a specifiche, quanto attuali, e quindi interessanti, questioni di teoria e pratica della traduzione. La nuova rivista sarebbe stata, inoltre, sede di dibattito in merito a particolari strutture morfo-sintattiche e lessicali; a svariati approcci metodologici alla didattica della traduzione; a rilievi critici relativi a traduzioni pubblicate; a suggerimenti pratici rivolti ai traduttori ancora inesperti; a esperienze professionali di interpreti. "Tetradi perevodčika" avrebbe inoltre sottoposto all'attenzione dei lettori traduzioni commentate di brevi testi, prosastici e di altra natura (Barchudarov *et al.* 1963).

Il periodico era strutturato in sezioni, ognuna dedicata a uno dei temi indicati fra gli obiettivi precisati nel primo numero ed è interessante osservare che nel corso degli anni le loro denominazioni subirono modifiche, contrazioni o integrazioni rivelando un progressivo mutamento di prospettiva nella visione della traduzione: tale costante variazione paratestuale confermava la natura duttile e sperimentale dei "Quaderni". Anche l'ordine di successione delle sezioni poteva variare e, soprattutto, alcune di esse potevano scomparire per svariati anni, per poi inaspettatamente ricomparire.

Il presente contributo intende soffermarsi essenzialmente sull'articolazione del confronto teorico, quindi sui diversi approcci che lo caratterizzarono, in particolare, in ordine ai metodi della ricerca adottati dalla disciplina, infine agli specifici settori indagati dagli studiosi.

Nel decennio precedente la fondazione della rivista erano apparse alcune importanti monografie che avevano avviato un fecondo dibattito sulla carat-

<sup>1</sup> La traduttologia sovietica disponeva già di un ideale spazio editoriale nel quale dar luogo a un confronto e a un dibattito scientifico: dalla metà degli anni Cinquanta, con il titolo "Voprosy chudožestvennogo perevoda" (Questioni di traduzione letteraria), poi mutato, nel 1959 in "Masterstvo perevoda" (Maestria della traduzione) veniva pubblicato un periodico dedicato, specificamente, alla traduzione letteraria. La rivista, diretta da Kornej Čukovskij e Vladimir Rossel's, presentava articoli teorici, analisi testuali di carattere contrastivo, recensioni, repertori bibliografici, ecc. (Salmon 2014).

<sup>2</sup> La rivista non uscì negli anni 1965, 1985, 1986 e 1988.

terizzazione, sulle funzioni e sulle finalità della *perevodovedenie* o Teoria della Traduzione<sup>3</sup>. Nel primo fascicolo le viene assegnata la sezione denominata *Voprosy teorii i istorii perevoda* (Questioni di teoria e storia della traduzione), che ricompare nei fascicoli 3 (1964), 4 (1966) e 11 (1974). Dal 1968 al 1984 (fascicoli 5–7; 9–10; 12; 14–17; 20 e 21) scompare il riferimento alla storia della traduzione – con l’eccezione del fascicolo 22, nel quale troviamo la sezione *Teorija i istorija perevoda* (Teoria e storia della traduzione), tuttavia priva di contributi di argomento storico<sup>4</sup> – e la nuova denominazione della sezione diviene *Voprosy teorii perevoda* (Questioni di teoria della traduzione) con la sintetica variante, negli anni 1981 e 1982, *Teorija perevoda* (Teoria della traduzione). In quasi ogni fascicolo nella sezione dedicata alla teoria appare almeno un contributo e tuttavia l’approccio degli autori sembra orientato più all’analisi di singoli e specifici aspetti o di problemi traduttivi che alla riflessione teorica relativa alle strategie generali e alla loro caratterizzazione o ai ruoli degli attori coinvolti nel processo traduttivo<sup>5</sup>. Negli anni Ottanta gli argomenti oggetto di riflessione assumono una più netta connotazione linguistica – ne sono esempi Samojlova (1980) e Brandes (1987) – preannunciata, molto tempo prima, da un sintetico ma programmatico contributo di Vilen Komissarov (Komissarov 1968). Il celebre linguista suggerisce di ricercare la specificità degli Studi in traduzione comparata nelle peculiarità dell’oggetto stesso della Teoria della traduzione e di considerare che: in primo luogo la traduzione è un processo bilaterale nel corso del quale si stabilisce una determinata relazione tra due testi in due lingue diverse; in secondo luogo, dal punto di vista della traduzione, nel testo originale appaiono pertinenti gli elementi (sia del piano del contenuto sia del

<sup>3</sup> È doveroso ricordare almeno alcuni contributi come: la monografia di Fedorov (1953), che inaugura gli studi di traduzione, attribuendo loro dignità di disciplina scientifica, negata fino a quel momento se, soltanto un anno prima, il noto linguista Aleksandr Reformatskij (Reformatskij 1952) aveva dichiarato che la pratica della traduzione, non disponendo di una scienza propria, poteva beneficiare degli apporti di molte discipline; il saggio del poeta, critico letterario e traduttore Kornej Čukovskij (1941); infine i numerosi articoli e interventi di Ivan Kaškin – traduttore, studioso di letteratura e fondatore, nei primi anni Trenta, di una Scuola di traduzione letteraria – pubblicati in periodici e volumi collettanei fra il 1951 e il 1963.

<sup>4</sup> Due i contributi di argomento storico pubblicati nel fascicolo 1 (Gofman 1963 e Fiterman 1963), cui seguì, nel fascicolo 4, un articolo dedicato a un esempio di analisi contrastiva diacronica di alcune versioni in lingua russa di un testo francese (Dmitriev 1967); infine nel fascicolo 11 (1974) apparve un articolo dedicato alla produzione epistolare e memorialistica dei *conquistadores* spagnoli e alla loro relativa traduzione (Vajnsštejn 1974). La storia della traduzione non figurava, in effetti, tra gli obiettivi indicati nell’articolo redazionale del primo numero ed è inoltre opportuno aggiungere che, a partire dagli anni Trenta, quando in Unione Sovietica cominciava a svilupparsi un interesse scientifico per la traduzione, l’approccio storico era sostanzialmente trascurato.

<sup>5</sup> Ne sono esempi, nei primi numeri, Kunin (1964), Rossel’s (1966), Barchudarov (1968). Interventi che, per i temi proposti, non paiono distinguersi nettamente dalle trattazioni presentate nei primi fascicoli, e inclusi nella sezione *Problemy chudožestvennogo perevoda* (Problemi di traduzione letteraria), come Barchudarov (1966). Accade, anzi, che le due sezioni rispettivamente dedicate all’esposizione teorica e all’analisi di problemi traduttivi si alternino, quasi a indicare, implicitamente, l’identità dell’oggetto di studio. Nel fascicolo 3 (1966) tace la sezione *Voprosy teorii i istorii perevoda*, mentre la sezione *Problemy chudožestvennogo perevoda* riporta l’intervento di Dmitriev (1966).

piano delle relazioni) che influiscono sulla strutturazione del testo, corrispondente, nella lingua d'arrivo; infine sia la pertinenza degli elementi dell'originale sia la selezione degli elementi di ogni frase da riprodurre nel testo in lingua d'arrivo sono condizionate dal contesto, cioè dalla caratterizzazione dei restanti elementi testuali in entrambe le lingue. Tale condizionamento ha carattere complesso, in quanto esito dell'interazione fra le componenti lessicali, grammaticali, espressivo-stilistiche delle singole unità linguistiche. Di qui la specificità della Teoria della traduzione, secondo Komissarov orientata verso tre finalità distinte. L'analisi contrastiva condotta in testi bilingui consente di individuare le relazioni fra le unità linguistiche che nel processo traduttivo si presentano come invarianti; in base alla loro specifica pertinenza nel processo traduttivo gli elementi oggetto della ricerca si dispongono secondo un ordine gerarchico; la ricerca in traduzione dovrebbe condurre, in ultima analisi, alla strutturazione di un sistema di corrispondenze atte a palesare l'essenza delle trasformazioni traduttive.

L'ideale Teoria della traduzione, conclude Komissarov, dovrebbe fornire la classificazione delle frasi in categorie determinate sia dal tipo di interazione fra gli elementi dei diversi livelli gerarchici sia in riferimento al tipo di trasformazione che le frasi di ogni singola categoria subiscono nel processo traduttivo (Komissarov 1968). Tuttavia il fascicolo 10, pubblicato nel 1973, contiene un interessante, forse provocatorio, articolo di Vasilij Bibichin: l'autore riflette sulla natura della traduzione rilevando, nelle osservazioni degli studiosi coevi – cita Švejcer, Režvin, Rozenberg ed Etkind – la tendenza ad attribuire alla teoria una propria specificità, orientata da un lato a non considerare, come oggetto di indagine, la cosiddetta “traduzione letterale”, *bukval'nyj perevod*, dall'altro a non determinare precisamente il carattere della “traduzione libera”, *svobodnyj* o *volnyj perevod*<sup>6</sup> (Bibichin 1973). Bibichin si propone di mostrare come tali limitazioni siano dettate non dalla natura della traduzione in quanto tale, bensì dalla specificità di ogni tipo di traduzione, contemplata da una delle due categorie generali della traduzione che, nella sua visione, può essere di carattere socio-politico o artistico-letterario. In ogni possibile inquadramento teorico è inoltre importante distinguere, nella traduzione di un determinato testo, gli elementi che sostanzialmente lo denotano dagli elementi

<sup>6</sup> La coesistenza dei due aggettivi *svobodnyj* e *volnyj*, per designare la traduzione libera e comunicativa qui equivalenti o sinonimici, richiamano l'articolata e complessa distinzione fra le nozioni di *svoboda* e *volja*. Nina Arutjunova afferma che tali nozioni determinarono i possibili limiti delle relazioni dinamiche tra l'uomo e il mondo e presentano tratti socio-modalità. Se il termine *volja* esprime la modalità del desiderio e la sua azione presuppone un determinato grado di spontaneità, senza tuttavia escludere la coscienza, nell'intento di realizzare un obiettivo solitamente immediato o prossimo, ma condizionato da limitazioni naturali, il termine *svoboda* indica la modalità dell'indispensabilità e si manifesta in un ideale movimento che dallo spazio sociale penetra nel mondo interiore del singolo individuo. *Svoboda* indica i diritti dell'individuo limitati dalla legge nella sfera sociale e nella sfera individuale (Arutjunova 2003). I due concetti possono, quindi, integrandosi vicendevolmente, definire più compiutamente la natura della traduzione libera, come realizzazione di un atto, appunto di libertà, che concilia i limiti naturali imposti dalla lingua d'arrivo e dalla ricezione e comprensione dei locutori con l'impulso a esternare un contenuto interiorizzato dal testo originale.



storicamente condizionati. Secondo lo studioso il concetto di “traduzione” ampiamente inteso rappresenta una manifestazione della lingua in quanto sistema articolato e generativo<sup>7</sup> o organismo storicamente determinato, e non della diversità delle lingue. La non specificità della traduzione si riflette nel termine aristotelico *hermēneia*, che – ricorda Bibichin – vale per “interpretazione”, “dono della parola”, “discorso”. Tradurre significa dunque, semplicemente, “raccontare”, “dire”, “esprimere” (Bibichin 1973). Il confine tra l’atto traduttivo e altre forme di creazione verbale non è soltanto e semplicemente indistinguibile, bensì addirittura inesistente. Bibichin richiama l’attenzione sull’impossibile oggettiva distinzione tra poesia e traduzione, entrambe pratiche linguistiche caratterizzate da vari livelli di inventività, quindi di soggettività. Da un lato il poeta non di rado è considerato una sorta di traduttore dotato di un peculiare dono espressivo, dall’altro anche il traduttore, se particolarmente abile, è considerato una sorta di poeta (Bibichin 1973).

Lo studioso individua il possibile superamento della difficoltà concettuale derivata da una pretesa formulazione generalista della traduzione, storicizzandone le svariate manifestazioni. Coglie nelle due tendenze, contrapposte e inconciliabili, della traduzione letterale e della traduzione libera, il riferimento essenziale di ogni formulazione teorica apparsa in Europa nel corso dei secoli. Tuttavia, puntualizza l’autore, i teorici trascurano un dettaglio essenziale: la visione della traduzione distintiva di ogni epoca. Il riconoscimento del valore intrinseco, ancorché potenziale, della propria cultura conduce inevitabilmente alla traduzione libera: alla *hermēneia*. All’opposto, la negazione, ancorché inconscia, del valore incondizionato della propria lingua, in quanto strumento culturale, conduce alla traduzione come *traductio*, osserva Bibichin, cioè come mero trasferimento. La traducibilità salva il testo originale dalla sua stessa perdita in virtù della duplice natura della lingua in cui esso è scritto, la specifica lingua naturale che è anche “lingua comune a tutta l’umanità” (Bibichin 1973: 13); qui Bibichin pare richiamare il concetto di *reine Sprache*, lingua pura, che Walter Benjamin nel suo noto saggio *Die Aufgabe des Übersetzers* indica come idioma ideale e metastorico cui tendono tutte le lingue<sup>8</sup>. Liberato il testo dalla sua particolare forma, il traduttore deve attribuirgli una nuova vita nella propria lingua materna che diviene quindi nel contempo lingua universale. Secondo Bibichin una vera Teoria della traduzione deve porsi il problema della diversità linguistica e tentare di definirla. Il fondamento essenziale dell’attività traduttiva, conclude Bibichin, non si identifica in uno specifico metodo, bensì nell’abilità di liberare la lingua universale dai ceppi di ogni singolo idioma (Bibichin 1973).

<sup>7</sup> Bibichin afferma che la lingua ferisce più di quanto si creda. Accettare l’offesa nel momento in cui la lingua ci smaschera è un autentico successo, poiché l’amaro ma meritato destino dell’essere umano è quello di parlare in maniera ingenua e inconsapevole. La filosofia del linguaggio è indispensabile non per restituire valore alle nostre parole – cosa impossibile – bensì per non attribuire alla parola la nostra povertà (Bibichin 2010).

<sup>8</sup> Per un approfondimento sulle connessioni tra il pensiero di Benjamin e le riflessioni di Bibichin si veda Fokin (2013).

L'anno successivo, in un contributo pubblicato nel fascicolo 11, Komissarov indica i quattro settori fondamentali della Teoria della traduzione: teorie generali, teorie dell'equivalenza, teorie del processo traduttivo, teorie delle corrispondenze traduttive (Komissarov 1974). Nel loro insieme tali ambiti di ricerca consentono di descrivere globalmente i principali aspetti dell'attività traduttiva. L'apparizione del breve contributo dell'eminente teorico segna l'inizio di un fruttuoso dibattito scientifico, alimentato da quesiti e da proposte di riflessione destinati a generare sempre nuove formulazioni, tuttavia per loro natura, estranee a ogni possibile e definitiva risoluzione. Komissarov propone una nuova classificazione degli ambiti di studio e dei compiti della Teoria della traduzione, contestando sia la sistematizzazione illustrata da Fedorov (1953) – storia della traduzione e del pensiero sulla traduzione; teoria generale della traduzione; teoria specifica della traduzione – sia quella descritta da Vannikov *et al.* (1970) – teoria generale della traduzione; teorie specifiche della traduzione; teorie specialistiche della traduzione; teoria della traduzione automatica – le quali, osserva Komissarov, se riflettono correttamente la poliedricità dell'attività traduttiva, tuttavia non risultano fondate su principi epistemologici incontrovertibili. Un anno prima, nel 1973, Komissarov aveva pubblicato una monografia (Komissarov 1973), nella quale aveva definito i tre compiti della Teoria della traduzione. Dal confronto empirico tra i testi originali e le relative traduzioni, afferma lo studioso, derivano i dati necessari all'elaborazione di una teoria generale dell'equivalenza, che porrà a proprio fondamento appunto la definizione di "equivalenza della traduzione" rispetto all'originale, comprovata dalle relazioni significanti – possibili sul piano teorico e sul piano pratico – tra i testi delle due lingue. In secondo luogo la Teoria della traduzione deve prendere in esame l'atto traduttivo in sé, quindi le unità testuali con le quali opera il traduttore, nonché le trasformazioni che tali unità subiscono nel processo traduttivo. Il terzo compito della Teoria consiste nell'analisi del sistema di relazioni tra le unità linguistiche interessate dal passaggio dal testo originale al testo tradotto.

Alla categorizzazione proposta da Komissarov replica, quattro anni dopo, Kazimeras Ambrasas-Sasnava (1977) osservando che le formulazioni proposte dal celebre linguista necessitano di alcune, essenziali, integrazioni, posto che oggetto della Traduttologia sia non soltanto l'aspetto teoretico, bensì anche l'approccio pratico traduttivo, includendo, di conseguenza, la duplice relazione fra originale e traduzione da un lato e fra traduzione e lettore dall'altro. Alla sistematizzazione dei quattro settori degli studi traduttivi descritta da Komissarov, lo studioso lituano contrappone una più ampia diversificazione tematico-disciplinare, individuando ben nove settori: il primo settore dedicato alla teoria generale o universale della traduzione, oltre alle quattro categorie definite da Komissarov, tratta questioni inerenti alla linguistica, alla teoria della letteratura, alla stilistica; il secondo, inerente alla teoria specialistica della traduzione dovrà invece prendere in esame gli specifici generi traduttivi: la traduzione del discorso letterario, del discorso orale, della lingua speciale che caratterizza i testi scientifici, pubblicistici, tecnici e burocratici. Ogni genere traduttivo, precisa Ambrasas-Sasnava, potrà a sua volta

prevedere ulteriori specializzazioni. Altro importante settore, il terzo, è quello della pratica della traduzione, che comporta, osserva lo studioso, l'utilizzo critico di manuali pratici. Il quarto settore prevede lo studio della storia della traduzione, come analisi diacronica dello sviluppo e dell'elaborazione dei criteri, delle leggi e dei principi che nel corso del tempo hanno contrassegnato ogni specifico approccio alla traduzione. Tale ambito disciplinare può a sua volta contemplare ulteriori specializzazioni e orientarsi verso precise contestualizzazioni inerenti, per esempio, all'area geografica, al gruppo sociale, al genere testuale, al confronto tra lingua di partenza e lingua di arrivo. Interessante, per il suo carattere omnicomprensivo, è il quinto settore, della critica della traduzione, che si occupa dell'analisi dei contributi scientifici prodotti da teorici, storici e dagli stessi traduttori. L'autore dell'articolo presenta, come sesto settore, quello della didattica della traduzione, ambito vastissimo, a sua volta suddiviso in svariate sottocategorie. Tale specifica disciplina è rivolta a vari gradi di istruzione scolastica e al livello universitario prevede peculiari specializzazioni indicate come categorie oppostive: didattica della traduzione poetica o prosastica; della traduzione scritta o dell'interpretazione; dell'interpretazione simultanea o consecutiva, e di altri generi traduttivi. Ambrasas-Sasnava ritiene poi fondamentale l'attribuzione di un particolare valore alla categoria della bibliografia, il settimo settore degli studi traduttivi, a sua volta suddiviso nelle varie sottocategorie dei settori della disciplina. L'ottavo settore, quello della revisione, precisa lo studioso, pertiene sia alla Teoria della traduzione sia alla pratica traduttiva e costituisce, anzi, oltre alla teoria e alla pratica, un terzo campo di applicazione della traduzione stessa. L'ultimo settore si identifica nelle Scienze affini che forniscono un essenziale ausilio per la soluzione di specifici problemi traduttivi: tra queste lo studioso lituano enumera la poetica, l'estetica, la psicologia (in particolare del processo traduttivo) e la semiotica. Conclude il proprio contributo sottolineando l'importanza di ogni tentativo, per sua natura imperfetto, di categorizzazione disciplinare per un ambito tanto vasto e composito come quello della traduzione che è ad un tempo speculazione teorica e attività empirica, processo ed esito finale e che sottopone al traduttore la sisifea fatica di conciliare ogni contraddizione.

Ancora nell'ambito della riflessione metodologica si colloca il contributo di Uvarov (1978), il quale, esaminando quattro importanti monografie apparse fra il 1973 e il 1975 – Komissarov (1973, Švejcjer (1973), Recker (1974), Barchudarov (1975) – rileva il comune approccio linguistico alla traduzione e il duplice, almeno parzialmente, contraddittorio approccio metodologico. Se ogni autore identifica il presupposto scientifico della propria indagine nella teoria linguistica della traduzione, il materiale utilizzato per illustrarne le questioni fondamentali è costituito dalle corrispondenze traduttive individuate nel confronto tra la lingua inglese e la lingua russa. Gli approcci teorici descritti in tali studi presentano un carattere fondamentalmente deduttivo, osserva Uvarov, in quanto procedono dai principi generali ai casi particolari e tuttavia, essendo gli autori non teorici puri, bensì anche traduttori, non poche formulazioni sono, in realtà, l'esito di processi induttivi.

Un secondo orientamento degli studi traduttivi è quello semantico, che contraddistingue numerosi lavori dedicati alla traduzione automatica pubblicati fra il 1970 e il 1974, i quali, precisa l'autore, rilevano l'importante ausilio offerto dall'etimologia, soprattutto per evitare o rilevare le erronee corrispondenze lessicali.

Uvarov presenta, infine, un terzo orientamento, che definisce "sociologico" (Uvarov 1978: 17) e che descrive mediante sette formulazioni: perfino la peggiore delle traduzioni è da preferire alla mancanza di traduzione; la lunghezza della traduzione deve quanto più possibile coincidere con la lunghezza del testo originale; ogni componente linguistica del testo tradotto deve essere collegato al cotesto; ogni eventuale inesattezza nella ricezione dell'originale – soprattutto nell'ambito dell'interpretazione simultanea – può essere risolta mediante il ricorso alla riproduzione di contenuti riportati nella parte precedente del testo o alle conoscenze pregresse del traduttore e inerenti al tema; una frase italiana corrisponde a circa due frasi russe; due frasi russe possono essere unite per mezzo di una congiunzione subordinante; la frase russa inizia con un complemento, la frase inglese o italiana con un soggetto; nella traduzione si utilizzano soltanto forme stabilizzate e non soggette a variabilità semantica.

L'autore definisce tali formulazioni come semplici "affermazioni", *utverždenija*, e non come "regole", *pravila* (Uvarov 1978: 16) atte a costituire non un sistema bensì una serie di indicazioni di natura empirica derivate dall'esperienza del traduttore e, in particolare, dell'interprete, da utilizzare soprattutto in ambito didattico. All'orientamento semantico, integrato con gli esiti prodotti dalle ricerche in ambito linguistico, potrà invece essere assegnata la trattazione di specifiche questioni traduttive.

L'implicazione sociale della traduzione costituisce il presupposto teorico dell'intervento di Kade (1979). Lo studioso postula che la Teoria della traduzione è sorta e si è sviluppata in seguito all'esigenza sociale di descrivere e illustrare la traduzione come peculiare fenomeno comunicativo. Di conseguenza il compito sociale della traduzione si identifica precisamente nella descrizione e nell'illustrazione di tutti gli aspetti sostanziali della traduzione in quanto oggetto reale. Per individuare tali aspetti è tuttavia necessario astrarre l'attenzione dall'oggetto reale per cogliervi gli indispensabili elementi generali caratterizzanti una determinata e intera classe di fenomeni. Non è cioè opportuno tentare di definirli prescindendo dalle già acquisite considerazioni teoriche e metodologiche. L'approccio macro-linguistico o comunicativo alla traduzione, sottolinea Kade, nel determinare l'oggetto della Teoria evidenzia l'interazione tra fattori linguistici e fattori non linguistici, analogamente a quanto accade in ogni altra azione comunicativo-discorsiva. In tale prospettiva la traduzione è esaminata come attività umana inserita nell'umana società, e caratterizzata, anche ma non soltanto, da intrinseci fattori linguistici che interagiscono in conformità all'oggetto reale e che vengono recepiti come categorie storico-sociali. Oggetto di studio della Teoria della traduzione in ottica macro-linguistica è l'insieme delle proprietà, cioè dei fattori linguistici e non linguistici, caratterizzanti l'oggetto reale (per esempio il processo traduttivo e il suo

risultato come realizzazione di un atto comunicativo, bilingue e mediato) e determinate dalla produzione e dalla ricezione di testi in lingue diverse. Nella conclusione del suo intervento Kade sottolinea l'impossibilità e l'inopportunità di analizzare e descrivere l'intero, complesso e poliedrico oggetto di studio della Teoria adottando un unico procedimento: è invece necessario, e opportuno, distinguervi singoli aspetti da trattare con altrettanto specifici approcci metodologici.

Se si esclude la connotazione filosofica che caratterizza la visione teorica proposta da Vasilij Bibichin, osserviamo che gli interventi pubblicati sulla rivista "Tetradì perevodčika" dal 1968 al 1979 si propongono, innanzi tutto, di circoscrivere e di definire i settori disciplinari compresi dalla Teoria della traduzione. Vasti, inizialmente, i campi d'indagine della Traduttologia – Komissarov le attribuisce quattro specifici ambiti teorici: uno dedicato alle formulazioni generali e tre all'atto traduttivo, indicati in una successione che attiene alla progressiva specializzazione (teorie del processo traduttivo; dell'equivalenza; delle corrispondenze traduttive) – in seguito appaiono suddivisi in ambiti circoscritti. Questi contemplano, oltre alla fondamentale componente della ricezione da parte del lettore destinatario, le competenze di svariate discipline (storiche, linguistiche, letterarie, didattico-metodologiche e sociologiche), secondo quanto suggerisce Ambrasas-Sosnava, con le ulteriori e relative articolazioni, e con l'evidenziazione dei tre generali approcci metodologici indicati da Uvarov (deduttivo-induttivo; semantico e sociologico) infine unificati da un'ottica macro-linguistica posta in evidenza da Kade. Negli anni Sessanta del Novecento, appariva dunque definitivamente consolidata la cosiddetta "Teoria linguistica". È opportuno ricordare, ancora una volta, l'apparizione del saggio di Fëdorov (1953), polemicamente accolto dai sostenitori dell'approccio letterario alla traduzione. La seconda edizione, pubblicata cinque anni dopo, fu anch'essa oggetto di critiche, sebbene più moderate e tese, semplicemente, a evidenziare una insufficiente coerenza nella *lingvističnost'*, "linguisticità", dell'impianto teorico proposto dall'autore: l'impiego di alcuni concetti propri della critica letteraria e dell'estetica generale, la sostanziale incongruità dei criteri formali adottati. L'autore riporta tali osservazioni rilevandone la simmetricità, sebbene di diversa natura, con i rilievi formulati dai critici dell'edizione precedente, nella terza versione della monografia (Fëdorov 1968) e propone una interessante riflessione. Pur non svalutando i preziosi apporti dei metodi linguistico-strutturali alla Teoria della traduzione e, nel contempo, considerando sia la limitatezza dei risultati da essi prodotti sia l'impossibilità di comprendere, mediante tale approccio metodologico, la totalità dei fenomeni traduttivi, è doveroso riconoscere la validità e l'efficacia della Teoria linguistica della traduzione (Fëdorov 1968). L'affermazione di tale orientamento può essere almeno in parte attribuita alla pubblicazione sulle pagine della "Pravda", nel 1950, di un articolo di Iosif Stalin intitolato *Maršizm i voprosy jazykoznanija* (Il marxismo e le questioni della linguistica), riferimento essenziale nella discussione sviluppatasi nel corso della seduta della sezione moscovita dei traduttori

interna all'Unione degli Scrittori Sovietici (novembre 1951), dedicata ai lavori staliniani inerenti a questioni di linguistica e ai compiti della traduzione letteraria e incentrata sull'affermazione marxiana sottoscritta dallo stesso Stalin: la lingua è la realtà immediata del pensiero (Marx, Engels 2011: 1291). La realtà del pensiero si manifesta nella lingua, di conseguenza soltanto gli idealisti parlano di pensiero svincolato dalla materia naturale della lingua, di pensiero senza lingua. Per Stalin, tuttavia, la lingua non è una sovrastruttura, in quanto espressione non di una specifica classe sociale né di una determinata epoca, bensì l'esito di un processo secolare, durante il quale essa si forma, si arricchisce, si sviluppa e si raffina. La lingua, sostiene Stalin, è strettamente legata all'attività produttiva, in ogni possibile ambito (Stalin 1997: 105–108). La visione staliniana della lingua è sostanzialmente espressione della concezione materialista della storia – le leggi della storia della società si rivelano nei modi di produzione praticati dalla società stessa – oltre che ovvia constatazione delle funzioni sociali da essa espletate. La lingua, precisa l'autore del *pamphlet*, è un mezzo, uno strumento che rende possibile la comunicazione, permettendo lo scambio di pensieri e la reciproca comprensione<sup>9</sup>.

Tra le conclusioni derivate dal successivo Congresso pansovietico dei traduttori (dicembre 1951) emerse la convinzione della necessità di una vera e propria Teoria della traduzione fondata su principi scientifici, in quanto i contributi saggistici pubblicati in precedenza, per esempio da Čukovskij (1941) e da Fëdorov (1953) erano da considerarsi del tutto obsoleti e la trentennale esperienza traduttiva era stata, fino a quel momento, oggetto di trattazioni sommarie e metodologicamente primitive (Azov 2012).

I “Quaderni del traduttore” inaugurarono, dunque, come si è visto, una importante fase del dibattito teorico, con il contributo di Vilen Komissarov inerente alla specificità della traduttologia proprio nello stesso anno in cui Fëdorov confermava l'importanza dell'approccio linguistico agli studi di traduzione. E, soprattutto, si esplicitava concretamente l'intento di conferire a tali studi la funzione e la dignità di disciplina autonoma<sup>10</sup>.

La pubblicazione della rivista si interrompeva con l'uscita del fascicolo 23, nel 1989. Il numero successivo sarebbe apparso dieci anni dopo e, negli anni seguenti, non vi sarebbero state che uscite sporadiche. Ma nei vent'anni compresi tra il 1963

<sup>9</sup> L'essenza dell'articolo di Stalin si identificava, in realtà, nella confutazione, ottusamente distruttiva, delle tesi del filologo Nikolaj Marr, in particolare della teoria jafetica, fondata sulla stretta connessione fra strati linguistici e conflitto sociale (Tomelleri 2020). Al termine del suo intervento, Stalin puntualizza: “Si è resa evidente, nella teoria di N. Ja. Marr, tutta una serie di lacune, di errori, di problemi vaghi e di enunciati privi di elaborazione” (Stalin 1997: 123). E riporta “in una forma maieutico-erotematica forse ispirata dallo stile catechetico del Manifesto del partito comunista o anche dall'esperienza seminariale dell'autore” (Tomelleri 2022: 122) una serie di rozze considerazioni atte a smontare “pezzo per pezzo il fragile edificio della linguistica marrista” (*ibidem*: 122), suscitando “uno straordinario entusiasmo in patria e non meno interesse all'estero, dove il testo fu immediatamente tradotto e commentato” (*ibidem*: 122).

<sup>10</sup> Barchudarov (1983) presenta un'interessante disanima del dibattito teorico ospitato da “Tetradi perevodčika” nel primo ventennio della sua vita editoriale.

e il 1983, osserva Barchudarov, quei fascicoli “non molto spessi” contribuirono in misura significativa a elaborare una Teoria russa della traduzione (Barchudarov 1983: 24).

## BIBLIOGRAFIA

### LETTERATURA PRIMARIA

- AMBRASAS-SASNAVA K. (1977): *Eščë o razdelach perevodovedenija*, “Tetradì perevođčika”, 14: 3–10
- BARČUDAROV L., GAK V., KUNIN A., TARCHOV V., TUROVER G., CVILLING M. (1963): *Ot redakcii*, “Tetradì perevođčika”, 1: 3–4. BIBICHIN V. (1973): *K probleme opredelenija sušnosti perevoda*, “Tetradì perevođčika”, 10: 3–14.
- KADE O. (1979): *K voprosu o predmete lingvističeskoj teorii perevoda*, “Tetradì perevođčika”, 16: 3–11.
- KOMISSAROV V. (1968): *Specifika perevođčeskich issledovanij*, “Tetradì perevođčika”, 5: 3–8.
- KOMISSAROV V. (1974): *O razdelach perevodovedenija*, “Tetradì perevođčika”, 11: 3–10.
- UVAROV JU. (1978): *O trech napravlenijach perevođčeskich issledovanij*, “Tetradì perevođčika”, 15: 9–17.

### LETTERATURA SECONDARIA

- ARUTJUNOVA N. (2003): *Volja i svoboda*, in Ead. (a cura di), *Logičeskij analiz jazyka. Kosmos i chaos*, Indrik, Moskva: 73–99.
- AZOV A. (2012): *K istorii perevoda v sovetskom sojuze. Problema realističeskogo perevoda*, “Logos”, 3/87: 131–152.
- BARČUDAROV L. (1966): *Urovni jazykovoj ierarchii i perevod*, “Tetradì perevođčika”, 6: 3–22.
- BARČUDAROV L. (1968): *O leksičeskich sootvetstvijach v poëtičeskom perevode*, “Tetradì perevođčika”, 4: 41–60.
- BARČUDAROV L. (1983): *Teorija perevoda v “Tetradjach perevođčika*, “Tetradì perevođčika”, 20: 3–24.
- BARČUDAROV L. (1975): *Jazyk i perevod (Voprosy obščej i častnoj teorii perevoda)*, Meždunarodnye otnošenija, Moskva.
- BIBICHIN V. (2010): *Slovo i sobytie. Pisatel' v literature*, Tipografija Nauka, Moskva.
- BRANDES M. (1987): *Stilističeskij invariant perevoda teksta*, “Tetradì perevođčika”, 22: 49–56.
- ČUKOVSKU K. (1941): *Vysokoe iskusstvo*, Goslitizdat, Moskva.
- DMITRIEV V. (1966): *O strukturnych elementach i ritmičeskoj vernosti stichotvornych perevodov s francuzskogo jazyka*, “Tetradì perevođčika”, 3: 16–38.
- DMITRIEV V. (1967): *Perevody “Internacionala” na russkij jazyk*, “Tetradì perevođčika”, 4: 3–23.
- FEDOROV A. (1953): *Vvedenie v teoriju perevoda*, Izdatel'stvo literatury na inostrannyh jazykach, Moskva.
- FEDOROV A. (1968): *Osnovy obščej teorii perevoda*, Vysšaja škola, Moskva.
- FITERMAN A. (1963): *Sumarokov – perevođčik i sovremennaja emu kritika*, “Tetradì perevođčika”, 1: 12–19.

- FOKIN S. (2013): *Vladimir Bibichin i Val'ter Ben'jamin o sušnosti perevoda*, "Vestnik leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im A. S. Puškina, 1/2: 16–27.
- GOFMAN E. (1963): *K istorii sinchronnogo perevoda*, "Tetradi perevodčika", 1: 20–26.
- KOMISSAROV V. (1973): *Slovo o perevode. Očerk lingvističeskogo učenija o perevode*, Meždunarodnye otnošenija, Moskva.
- KUNIN A. (1964): *O perevode anglijskih frazeologizmov v anglo-ruskom frazeološkičeskom slovaru*, "Tetradi perevodčika", 2: 3–20.
- MARX K., ENGELS F. (2011): *Ideologia tedesca*, trad. D. Fusaro, Bompiani, Milano.
- RECKER JA. (1974): *Teorija perevoda i perevodčeskaja praktika (Očerki lingvističeskoj teorij perevoda)*, Meždunarodnye otnošenija, Moskva.
- REFORMATSKIJ A. (1952): *Lingvističeskie voprosy perevoda*, "Inostrannye jazyki v škole", 6: 12–22.
- ROSSEL'S VL. (1966): *Zaboty perevodčika klassiki*, "Tetradi perevodčika", 4: 23–34.
- SALMON L. (2014): *Translation Theory in the Soviet Union between Tradition and Innovation*, "Europa Orientalis", 33: 25–54.
- SAMOJLOVA N. (1980): *Vyavlenie gnozeološkičeskoj osnovy obstojatel'stva pri pomošči kompleksogo semantiko-sintatsičeskogo metoda testa*, "Tetradi perevodčika", 17: 17–36.
- STALIN I. (1997): *Marksizm i voprosy jazykoznanija, Sočinenija*, Izdatel'stvo Pisatel' t. 16: 104–123
- ŠVEJČER A. (1973): *Perevod i lingvistika (O gazetno-informacionnom i voenno-publicističeskom perevode)*, Voenizdat, Moskva.
- TOMELLERI V. S. (2020): *Linguistica e filologia in Unione Sovietica. Trilogia fra sapere e potere*, Mimesis, Milano-Udine.
- TOMELLERI V. S., BIASIO M. (2022): *Il Convitato di pietra. La riscoperta sovietica della linguistica formale verso il primo Chomsky*, "Studi Slavistici" XIX, 1, 119–139.
- VAJNŠTEJN S. (1974): *Literatura konkisty i perevod*, "Tetradi perevodčika", 11: 10–21.
- VANNIKOV JU. ZIMIN V., NAZARJAN A. (1970): *Voprosy teorij i tehniki perevoda*, Universitet Družby narodov im. Patrisa Lumumby, Moskva.



SIMONA MUNARI  
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TOR VERGATA)  
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-5767-7539](https://orcid.org/0000-0001-5767-7539)

## NOTE DAI PROGRAMMI DI SALA DELLE TRADUZIONI SHAKESPEARIANE DI ANTONINE MAILLET

### NOTES FROM THE THEATRICAL PROGRAMMES OF ANTONINE MAILLET'S SHAKESPEAREAN TRANSLATIONS

#### ABSTRACT

Antonine Maillet è autrice di alcune traduzioni shakespeariane realizzate negli anni Novanta per il Théâtre du Rideau Vert di Montréal che entrano nel dibattito teorico sul ruolo glottopolitico del teatro in relazione agli studi sulle modalità di revisione e riformulazione del canone in un contesto post-coloniale. Questa analisi riguarda principalmente gli spazi peritestuali dei programmi di sala, inconsueti nella critica traduttologica, che concorrono a modulare un discorso di rinnovamento del repertorio attraverso la pratica traduttiva applicata al testo teatrale.

PAROLE CHIAVE: Augustine Maillet, Canada francofono, Shakespeare in Québec, traduzione post-coloniale, traduzione teatrale

#### ABSTRACT

During the 1990s, Antonine Maillet signed several Shakespearean translations for the Théâtre du Rideau Vert in Montréal. Her work enters the theoretical debate on the glottopolitical role played by theatre within the framework of canon revision and reformulation in post-colonial contexts. The aim of this study is to provide an analysis of the peritexts of theatrical programmes, usually overlooked in translation criticism, which indeed contribute to renew the repertoire through the application of translation practices to the theatrical text.

KEYWORDS: Augustine Maillet, French-speaking Canada, Shakespeare in Québec, post-colonial translation, theatre translation

Nota al pubblico europeo principalmente per il Premio Goncourt vinto nel 1979 con il romanzo *Pélagie-la-Charrette*, Antonine Maillet è un'autrice canadese eclettica, specialista di Rabelais e della tradizione popolare, che ha fatto



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

dell'immaginario linguistico il nucleo della sua riflessione. Originaria dell'Acadia, si trasferisce in Québec dopo gli studi svolti in un contesto diglossico che definirà in seguito “paradossale”<sup>1</sup> (Maillet 1997b: 101), dedicando il suo lavoro al recupero della letteratura orale per confutare l'idea “irrealistica” (Feussi 2019) che il Canada francofono si esprimesse in una sola varietà di francese. Privata per ragioni storiche della naturale evoluzione verso il “bon usage” che in Francia aveva sancito l'ingresso nelle Lettere della borghesia parigina (Bouchard 2012), la lingua del Québec e delle province marittime a maggioranza francofona era rimasta aderente all'ideale di purezza del Grand Siècle. L'innesto di anglicismi e regionalismi su quella norma antica aveva dato origine a un linguaggio popolare disseminato di “québécoisismes” osservati con sospetto (Nemni 1998: 153), esito di una contaminazione linguistica che fin dagli anni Quaranta aveva accompagnato i fenomeni di urbanizzazione (Bouchard 2020: 146). Ancora alla fine degli anni Cinquanta era opinione diffusa che “n'en déplaît à nos canadianisants, il ne peut y avoir dix langues françaises, ni deux” (*ibidem*: 215), e solo negli anni Sessanta gli intellettuali canadesi, convinti che “la langue n'est pas toute dans les dictionnaires” (*ibidem*: 214), ottennero riscontro istituzionale alla necessità di promuovere l'uso del francese nello spazio pubblico e nell'istruzione per contrastare la pressione assimilazionista.

Al linguista Gilles Lefebvre si deve nel 1962 l'identificazione dell'elemento socio-politico che farà della lingua franco-canadese in tutte le sue declinazioni (dal *joual québécois* al *chiac acadien*) l'emblema della cosiddetta “rivoluzione tranquilla” (Martineau *et al.* 2022: 100) e il simbolo identitario di un nuovo corso. Ma le varietà regionali via via recensite rappresentano proprio ciò che i canadesi francofoni rifiutano della loro storia: il colonialismo linguistico inglese, l'isolamento culturale, l'arretratezza socio-economica, la mancanza di istruzione e la perdita delle radici (Bouchard 2020: 230). L'insicurezza linguistica attribuita al Québec avrebbe dunque origine da un meccanismo antico di angoscia paralizzante determinato dall'incapacità di combinare il rifiuto della tradizione francese con la resistenza all'incombente cultura anglosassone. In una sorta di reazione a catena, il termine “canadien-français” è sostituito da “québécois”, poi articolato in “québécois de souche” per distinguere i canadesi di lingua francese dagli immigrati assimilati, mentre all'aggettivo “français” è preferito “francophone” che assume in Canada il significato di francese madrelingua in rottura col senso etimologico del termine, di solito riferito a chiunque parli abitualmente francese (Corbeil 2007: 51).

L'esperienza personale di Maillet negli anni della sua formazione mostra quanto le politiche linguistiche del Paese, confuse e contraddittorie, fragilizzassero i parlanti francofoni attraverso misure ambigue, ostili alla pratica diffusa del bilinguismo.

<sup>1</sup> “Donc l'anglais était la langue du pouvoir et de l'argent, et nous, Français, nous étions «les autres». Ainsi nous apprenions, nous vivions en français avec des professeurs français, mais nous devions écrire nos examens en anglais et nos manuels étaient en anglais” (Maillet 1997b: 101).

I suoi personaggi più famosi, da *Pélagie* a *La Sagouine*<sup>2</sup>, si esprimono in una “parlure” che presenta tratti di un’oralità arcaica risalente al francese dei primi colonizzatori, mescolata ai *franglais* più recenti prodotti dalle interferenze diatopiche e diastratiche. La tradizione orale è però ricreata secondo regole rigorose, nella convinzione che vi sia “une syntaxe dans l’oralité” (Maillet 1997b: 204) alla quale è necessario restituire “toutes ses lettres de créance et de noblesse” (*ibidem*: 109) per ratificare l’espressione letteraria di un vernacolo stigmatizzato da chi teme, da un lato, la spettacolarizzazione di un esotismo stereotipato, dall’altro la chiusura in una dimensione regionale che avrebbe potuto alimentare ulteriori forme di alienazione linguistica (Boudreau 2016):

La Sagouine ne peut pas parler la langue que j’utilise en ce moment avec vous. Or cette langue-là n’est pas une langue du passé: elle est une langue, je crois, universelle avec des mots du passé, des mots d’aujourd’hui, et, peut-être, des images de l’avenir. C’est ça ma langue: une langue qui englobe le passé, le présent et qui rêve d’avenir. C’est la langue d’Antonine Maillet, et c’est celle-là que j’écris quand je suis la narratrice. Mais quand je mets en scène des personnages, eux parlent leur langue (Maillet 1997b: 106–107).

A questa riflessione sulla lingua come elemento di forte portata ideologica e politica appartengono le traduzioni shakespeariane realizzate da Maillet nel corso degli anni Novanta per il Théâtre du Rideau Vert di Montréal. Frutto di una lunga collaborazione al palinsesto come autrice e traduttrice, sono considerate molto rilevanti nel quadro del movimento di decolonizzazione culturale che a partire dagli anni Settanta assegna al teatro un ruolo glottopolitico specifico nella formazione del capitale letterario nazionale (Brisset 2017b). Inscrivere i classici in un sistema di norme e valori in evoluzione è d’altronde uno dei primi segni di cambiamento quando maturano i tempi per attribuire ai testi nuovi significati:

Nous découvrons ainsi avec une sorte d’affliction rétrospective que nous avons jusque-là eu accès aux œuvres hors de leur territoire, privées de la spécificité de leur géographie culturelle. Nous avons le sentiment d’avoir été privés de voyages et de n’avoir eu droit qu’à des textes mis en pots, comme des plantes. Le répertoire universel nous apparaissait comme quelque chose d’ornemental et d’inoffensif (Turp 2009: 68).

L’autore di queste parole, traduttore di Brecht, ricorda come nei primi anni Ottanta una giovane generazione di commediografi avesse ripreso in mano il repertorio mondiale per liberarsi della sensazione che le *pièces*, indipendentemente dalla lingua in cui erano state scritte, fossero sempre ambientate a Parigi: Pirandello

<sup>2</sup> Oltre al già citato *Pélagie-la-Charrette* del 1979, tra i suoi titoli più noti figurano *La Sagouine* (1971), *Don l’Orignal* (1977), *Mariaagélas* (1973), *Les Cordes de bois* (1977), *Le Huitième Jour* (1986), *Les Confessions de Jeanne de Valois* (1992), *le Chemin de Saint-Jacques* (1996) e i più recenti *Fais confiance à la mer, elle te portera* (2010) e *Mon testament* (2022).

suonava come Feydeau, Brecht come Anouilh, Tennessee Williams come Sartre. Questo processo di esplorazione identitaria, accolto favorevolmente dal pubblico, aveva permesso di gestire internamente i proventi degli spettacoli non più vincolati ai diritti di traduzione, con ricadute economiche positive sull'apertura di nuovi spazi per allestire produzioni originali.

Il decennio successivo porta quindi in scena, accanto a creazioni firmate da autori locali, revisioni e adattamenti dei testi la cui traduzione risultava inadeguata, non tanto in termini di fedeltà all'originale o di "invecchiamento" bermaniano (Berman 1990), quanto in una dimensione extra-testuale legata a fattori interpretativi. Da quel momento, la riscrittura dei classici sembra essenzialmente mirata a potenziare come lingua di cultura un codice relegato alla sfera privata, associato a povertà e mancanza di istruzione, un socioletto che si distingueva dal francese esagonale per tratti fonetici e lessicali. E nel labile confine tra adattamento e appropriazione che in area canadese vede alternarsi soluzioni drammaturgiche "politically motivated" e "esthetically motivated" (Drouin 2014: 45), i "Québécois Shakespeare" (*ibidem*: 3) veicolano un "discours de l'étranger" (Berman 1984) sostenuto dalla mediazione del traduttore:

By uniting the Québécois language and Shakespeare's texts, Québécois adapters embrace cultural hybridity, appropriate Shakespeare's canonical authority, and legitimize their local struggle for national liberation. Canonical difference provides Québécois authors with the freedom to manipulate Shakespeare's texts freely for their political purposes, just as others have manipulated his plays in service of various political agendas transhistorically and transculturally (Drouin 2014: 45).

Uno sguardo generale alla programmazione del Théâtre du Rideau Vert negli anni Novanta rivela una proposta diversificata che alternava i classici europei alle novità canadesi, con l'obiettivo di promuovere l'adesione dello spettatore a un progetto culturale ampio, improntato a un'idea di autorialità. Le traduzioni di Maillet – *Richard III* (1989), *La nuit des Rois* (1993), *La Tempête* (1997) e *Hamlet* (1999), cui qui si aggiunge per contiguità tematica la commedia *William S* da lei scritta e messa in scena nel 1991 – esplicitano la connessione tra lingua e processi di legittimazione (Féral 1998). Per questo motivo l'analisi si concentra sullo spazio peritextuale delle note del traduttore presenti nei quaderni di sala, strumento fugace che accompagna il pubblico nella visione dello spettacolo ma anche espressione di un teatro inteso nella dimensione fisica di incontro e dialogo, più che come luogo intellettuale riservato alla teoria (David 2003). Sono brevi scritti d'occasione, spesso non più lunghi di una pagina, inseriti in un opuscolo che riunisce contributi diversi<sup>3</sup>: al di là dell'uso concreto che può farne lo spettatore, esprimono la visione

<sup>3</sup> Gilbert David parla di "hors-texte endogène" diviso in tre sezioni: "co-texte informationnel/descriptif" dove figurano il titolo dello spettacolo, il nome dell'autore con le notizie biografiche, la distribuzione e il riassunto dell'opera; "avant-texte commémoratif/promotionnel" in cui prendono la parola l'autore, il traduttore o il regista, e figurano foto o immagini delle scene e dei costumi; "métatexte

complessiva del produttore o anche, come in questo caso, la linea seguita dalla direzione del teatro. Commissionare traduzioni nuove aveva infatti il senso di attrarre una platea dotata per motivi geopolitici di una specifica “surconscience linguistique” (Gauvin 1997: 6) che la rendeva particolarmente sensibile agli adattamenti etnocentrici. Gli interventi sul testo di partenza per motivi di “speakability” e “performability” (Bassnett 1991, Espasa 2014) agivano quindi in modo esplicito sulla consapevolezza dell’elemento linguistico interpretando il pensiero collettivo in materia di scrittura, “autrement dit ce qui, à une époque et dans une société donnée, est perçu comme proprement littéraire” (Lombez 2008: 72).

Dallo studio dei singoli casi emerge come il processo di “staging translation” (Gentzler 2002: 216) si costruisce su contraddizioni e rapporti di forza che valorizzavano il metadiscorso dell’autore-traduttore. In tal senso, le note di Maillet sono da intendere non soltanto come espressione della sua poetica, ma come una scommessa di carattere militante sulla possibilità di rileggere la tradizione alla luce dei cambiamenti in corso:

Shakespeare has always served francophone Québec as a site of difference. He has been both a rival to Molière and an agent of the British and anglo-Canadian other. His work has been emulated and denigrated, parodied and defaced. Even when admired, the performance of Shakespeare in Québec has never been uncontaminated by its multiple colonial associations; thus, Québec adaptations of Shakespeare have also been a site of resistance (Lieblein 2002: 15).

Le traduzioni “ludiche” (Nolette 2015) in cui il traduttore da “passeur” si fa “porte-parole” (Suchet 2014: 221) incoraggiano processi “deformanti” (Berman 1999: 52) di lettura scenica che determinano atti individuali di revisione del canone. Non di rado questi “small-time Shakespeare” (Drouin 2014: 48) scantonano nell’irriverenza (Drouin 2007: 3) o propongono soluzioni sceniche innovative di grande impatto mediatico, come i “tradattamenti” (Hellot, 2009: 86)<sup>4</sup> di Michel Garneau che reinventa *Macbeth* in una lingua antica e allestisce una *Tempête* di un’ora e dieci nel vecchio porto di Montréal. Anche l’insolita “dramaturgie scénographique” (Poll 2014) di Robert Lepage per la *Tempête* destinata all’anfiteatro naturale della Wendake First Nation Reserve, o la “fedeltà irrispettosa” (Ronfard 1990: 87) con cui Alice Ronfard rielabora la stessa *pièce* giocando sull’interpenetrazione tra il processo di traduzione e il progetto di allestimento, sono esempi della grande ondata di riscritture che, a partire dal 1988, contraddistingue la cosiddetta “primavera shakespeariana” (Lieblein 1998: 107).

---

exégétique” con i commenti analitici sul testo o sull’orientamento estetico della produzione, ed eventuali passi delle recensioni e critiche teatrali sullo spettacolo o sulla compagnia. (David 2003: 110–111).

<sup>4</sup> “J’ai donc osé couper dans le texte de Shakespeare, et c’est là que j’ai parlé de *tradaptation*”, afferma Garneau nell’intervista rilasciata a Marie-Christiane Hellot (Hellot 2009: 86). Il termine è stato poi ripreso dal regista Robert Lepage con il senso di adattamento del repertorio a nuovi contesti culturali (Monteverdi 2004).

Il discorso politico degli anni Settanta, fondato sulla rappresentazione della lingua come risorsa, lascia il passo a una pratica teatrale che chiama in causa la riflessione intima dello spettatore: privato di lettura contestuale, il teatro di Shakespeare è declinato in allestimenti che trascendono le lingue e le epoche, con scenografie povere di riferimenti storico-geografici. Le produzioni hanno per oggetto la teatralità stessa e aderiscono a un'estetica post-moderna esportabile, non più rivolta a un pubblico locale (Féral 2003: 21–22): Prospero diventa simbolo dell'uomo che scopre se stesso nell'esilio e nella perdita; Amleto incarna le domande di tutti noi, moltiplicate all'infinito; Riccardo III svela l'altra faccia dell'umano. Una retorica costruita sui grandi temi della drammaturgia shakespeariana circonda le fasi di programmazione e ricezione – pubblicità, comunicati stampa, interviste, recensioni – e interviene talvolta sulla natura stessa del testo in nome di un'attualizzazione estrema, non senza generare qualche dubbio: “Le public en viendra-t-il à exiger plus que la version «amincie et légère»? Retrouvera-t-il peut-être le goût de la pesanteur?”, si interroga Sherry Simon nel 1989 dopo aver visto gli spettacoli di Michel Garneau (Simon 1990: 122).

La grandezza e l'universalità di Shakespeare si fondono in un discorso semplificato che pone al centro lo spettatore: “Shakespeare nous place devant notre miroir” commenta Guillermo de Andrea (1993: 5), direttore artistico del Théâtre du Rideau Vert, presentando *La nuit des rois* di Antonine Maillet come una variazione allegorica, tragica eppure irresistibilmente comica, sul tempo che scorre, la verità e l'apparenza, le illusioni perdute. Della *Tempête*, una storia in cui l'uomo continuerà a riconoscersi, valuta invece l'aspetto “à la fois grotesque, poétique et ironique” (De Andrea 1997: 7), mentre la traduttrice identifica i motivi che l'hanno spinto a scegliere *Richard III* nello sguardo del protagonista “plus cruel que Shylock, plus monstrueux que Iago, plus maudit que tous les rois maudits réunis” (Maillet 1989: 4):

Pourquoi ai-je été tentée de traduire cette pièce dans ma langue? Sans doute parce qu'il vient un temps dans la vie où l'on a épuisé les sept jours de la semaine et où l'on n'aspire plus qu'au huitième, celui de la démesure, du sublime, de l'excessif, de l'absolu (*ibidem*: 4–5).

*Hamlet* risponde a un richiamo diverso, non meno coinvolgente: è uno dei tanti ragazzi incontrati sui banchi di scuola durante i suoi anni di insegnamento, è ogni giovane uomo che, a un certo punto, si trova a domandarsi se ci sia un usurpatore da uccidere per sopravvivere all'umiliazione e alle sofferenze della vita:

Tout être intelligent traverse tôt ou tard dans la vie son TO BE OR NOT TO BE<sup>5</sup>, et doit franchir avec le moins de dégâts possibles le cap de ses trente ans. Certains ne s'en sortiront jamais, traîneront toute leur vie les stigmates de l'angoisse métaphysique. [...] Hamlet est la plus parfaite illustration de la transcendance de l'Art (Maillet 1999: 21).

<sup>5</sup> Maiuscolo dell'autrice.

Maillet offre chiavi e suggerimenti per partecipare al processo, già di per sé traduttivo, della messa in scena, e come in un *Avis au lecteur* di classica memoria discute la traduzione entro un quadro teorico “cibliste” (Ladmiral 2014) che introduce il discorso letterario nel dibattito pubblico. Il presidente dell’Unione degli artisti Serge Turgeon compare infatti nel programma del *Richard III* per sottolineare l’indifferenza degli interlocutori istituzionali nei confronti dell’impegno artistico (Turgeon 1989: 10), e riprende la parola in occasione di *La nuit des rois* per denunciare la mancanza di una visione globale nelle politiche culturali di un Paese ancora indeciso sulla sua vocazione linguistica:

Vous entendrez ce soir dans la langue de Maillet (qui est aussi la langue de Molière) un texte pensé et écrit dans la langue de Shakespeare. À l’heure où le Québec se demande s’il faut faire plus de place à l’anglais dans cette société majoritairement francophone qui cherche encore à se définir pour elle-même et surtout pas contre qui que ce soit (Turgeon 1993: 3).

Il discorso metalinguistico di Turgeon, rivolto a spettatori “immédiats et éloignés, séparés par des historicités et des acquis culturels et langagiers différents” (Gauvin 1997: 8), si fa metaidentitario nella misura in cui la richiesta di coerenza culturale esprime l’ossessivo timore che la forza economica del Canada anglofono privi la zona a maggioranza francofona delle sue risorse migliori. Insiste per questo sul concetto che per decenni ha alimentato le polemiche, il prestito – origine ed esito di tutti i fenomeni di contaminazione, “ennemis infiltrés dans la place sous un déguisement qui trompe la vigilance des sentinelles” (Bouchard 2020: 173–174) –, opponendo alla metafora bellica un invito alla condivisione:

Et comme Shakespeare et Antonine Maillet ce soir, qui sait si nous ne ressentirons pas alors ce besoin d’emprunter, les uns des autres, pour mieux le transmettre, ce qui doit s’accorder à notre âme et à notre cœur d’aujourd’hui pour rejoindre les grands défis politiques, scientifiques et culturels de l’heure (Turgeon 1993: 3).

Quando il Rideau Vert mette in scena *La Tempête*, di nuovo Turgeon ricorda che l’inflazionato termine “cultura” – adattabile “à bien des sauces” (Turgeon 1997: 6) in uno spazio dove la traduzione pervade il quotidiano come una condizione “permanente e precaria” (Simon 2005: 41) – riguarda ogni livello del vivere comune, di cui Shakespeare è l’interprete e l’ideale mediatore:

La culture est un effort: celui de l’homme pour comprendre le monde et s’adapter à lui. Voilà pourquoi ce soir, par exemple, le Rideau Vert vous propose de revenir au questionnement universel de Shakespeare, mais dans une vision et une interprétation bien contemporaines. Shakespeare s’accorde-t-il encore à notre cœur et à notre âme d’aujourd’hui? Décider de l’inscrire à sa programmation, c’est y répondre. Et décider, comme vous l’avez fait, d’être dans la salle, ce soir, c’est aussi y répondre (Turgeon 1997: 6).

Si evince dai contenuti dei programmi di sala quanto le versioni di Maillet entrassero nella riflessione critica sulla fortuna del testo shakespeariano, “late bloomer on the Quebec stage” (Brisset 2017a), ragionando sui limiti impliciti dell’atto traduttivo in sé per negoziare i limiti oggettivi che un traduttore di Shakespeare è comunque tenuto a porsi:

Comment jouer sur un autre instrument cette mélodie céleste? Comment traduire en décasyllabes français les phrases les plus harmonieuses de la langue anglaise, sans trahir la pensée, les émotions, les luttes intérieures d’un poète-philosophe qui rêve d’abord d’être un homme? (Maillet 1999: 21).

La posizione di autore-traduttore in contesto diglossico è molto particolare se si considera che il bilinguismo infantile predispose a diventare “traduttori naturali” (Meylaerts 2010: 153), e a questo si aggiunge in ambito canadese il conflitto sociolinguistico che determina, nel passaggio dall’orale allo scritto, una forma di “déterritorialisation” (Gauvin 1997: 8) non facilmente circoscrivibile. I dubbi di Maillet venivano da lontano, da quando componeva in inglese perché la lingua francese le pareva troppo cerebrale e astratta per sostenere il ritmo della poesia (Maillet 1997b: 100): osservare oggi le sue traduzioni entro un discorso comparativo sui modelli più adatti a restituire il contenuto semantico e la struttura lirica della scrittura shakespeariana (Beddows 1998) appare, perciò, abbastanza riduttivo. Nel gioco di consonanze e dissonanze fra testo di partenza e testo di arrivo la carica ritmica del verso sembra talvolta trascurata a favore delle immagini, rese con una libertà stilistica che conferisce alle sonorità lessicali un tocco contemporaneo:

À n’en pas douter, le succès qu’a connu la production du Rideau Vert est redevable en grande partie à sa traduction. La dramaturge acadienne semble s’être retrouvée chez l’auteur britannique comme dans un univers familier; la multiplicité des tons, la raillerie, la roublardise, les équivoques, le plaisir du jeu (jeu des mots, jeu des rôles), la vivacité et le naturel des dialogues, tous ces traits brillamment entremêlés chez Shakespeare ont trouvé en français, grâce à la traductrice, des correspondances qui font de son texte une traduction d’une valeur indiscutable (Lévesque 1993: 27)<sup>6</sup>.

Il rapporto di Maillet con “le grand Will” (Maillet 1993: 4), come familiarmente apostrofa Shakespeare secondo una consuetudine diffusa (Drouin 2014: 3), registra diverse fasi: scrittura e traduzione si intersecano in una “postura autoriale” (Meizoz 2007) fluida che nell’incontro con il Maestro scopre la ricchezza e l’originalità dei mezzi di cui dispone. Dopo aver letto Shakespeare è quasi una sfida trovare le parole per raccontare l’amore, l’ambizione, la gioia e il terrore, ma la difficoltà di restituire l’originale “dans mes mots, dans mon rythme, dans ma langue” non le impedisce di

<sup>6</sup> L’autrice dell’articolo fa qui riferimento alla nuova traduzione di Maillet per l’allestimento de *La nuit des rois*.



“récidiver au moindre de ses clins d’œil” benché esca “essoufflée” (Maillet 1993: 4) da un lavoro concepito in funzione dello spettatore, “traducteur de l’œuvre qu’il contemple” (Maillet 1997a: 2):

En définitive, l’écrivain se trouve avoir une seule chose de différente des autres: les outils, qu’il possède, lui, pour aller chercher dans l’inconscient collectif ce qu’il doit transmettre et que les autres savaient déjà, mais ne savaient pas qu’ils savaient (Maillet 1997b: 112).

Maillet considera la possibilità di entrare nel grande mistero di un autore, senza tradirlo, grazie all’aiuto del pubblico, chiamato a svolgere una parte attiva nel processo di traduzione. Nella retorica secentesca dell’*Avertissement au lecteur* il concetto di fedeltà al testo legittimava modifiche importanti in nome di un addomesticamento, un “habillage à la française” (Mounin 1995) legato alla ricezione, e la fedeltà era diretta alla cultura di arrivo più che all’originale, con un’attenzione al gusto che giustificava qualsiasi intervento. Fin dalla prima traduzione, nel 1989, Maillet si interroga sulle implicazioni della memoria culturale attraverso una “mise en question” dell’autore che trova definitiva realizzazione nella commedia del 1991, *William S*, “mash-up or revisionary, hybrid adaptation” (Drouin 2014: 63):

Si Shakespeare avait connu l’avenir qui ferait de lui la gloire de son pays et de son siècle, le symbole du génie universel, le prince des poètes, il n’eût sans doute pas écrit: pas écrit *Roméo et Juliette* si insatiables d’amour qu’ils en meurent; pas écrit *Hamlet* si inquiet de son être existentiel qu’il l’a complètement bousillé; pas écrit *Othello* jaloux de possession, ni *Macbeth* jaloux de pouvoir, ni *Le Roi Lear* jaloux de prospérité (Maillet 1989: 4).

*William S* pone il Bardo di fronte ai suoi personaggi più amati, stanchi di essere assimilati al loro destino: Giulietta lamenta di essere morta troppo presto e Amleto di essere schiacciato da un amletismo asfissiante, in un “cahier de récriminations” (Brind’amour, Palomino 1991: 2) ironico e vagamente didascalico. Lo stesso anno Michel Garneau, dopo i successi di *Macbeth*, *Coriolan* e *La Tempête* (Brisset 2017b), allestisce *Shakespeare: un monde qu’on peut apprendre par cœur* dove un anziano signore prossimo alla cecità impara a memoria alcuni passi famosi accompagnato da varie figure, forse attori, studiosi, spiriti o angeli. Il genio ingiusto, arbitrario e misogino che si manifesta in queste rivisitazioni è un riferimento potente e imprescindibile nel dibattito ideologico sulla costruzione del nuovo canone nazionale, e alimenta un dialogo intertestuale al quale tutti i segmenti della produzione teatrale possono contribuire: il regista organizza la rappresentazione intorno a un’idea forte che orienti la percezione del pubblico; l’attore, non più semplice maschera del personaggio, elabora una “poetica del gesto” (Féral 2003: 17) che rende ogni spettacolo un atto artistico in sé; il traduttore, attraverso la lingua, formula un nuovo discorso scenico che si fa interprete dell’identità collettiva.

Qualche anno dopo, in *La Tempête*, Maillet rivendica il diritto di creare a partire dal nulla, immaginare la vita in altro modo ricominciando a ogni libro l'invenzione del mondo:

Mais alors, le traducteur? Comment refaire le monde déjà créé par le Créateur suprême ou par le Big Bang, et déjà revu et corrigé par un plus grand auteur que soi? Chaque fois que je me suis attaquée à Shakespeare – et j'en suis à ma troisième récurrence – j'ai senti des menottes entraver mes poignets (Maillet 1997a: 2).

L'atto traduttivo è descritto come uno scivolamento quasi inconsapevole nella pelle dell'altro, una sorta di simbiosi necessaria ad appropriarsi del personaggio trovando le equivalenze sintattiche e semantiche “pour passer le pont d'une rive à l'autre [...] et jusqu'à ce que les mots, par leur rythme et leur magie, s'ajustent à mon insu à mon palais” (*ibidem*). Resta il problema, quando ci si rivolge a un pubblico teatrale, di trovare un modello linguistico che restituisca l'oralità senza invecchiare rapidamente come accade al linguaggio quotidiano. Per aprire alla lingua orale la porta della scrittura è perciò necessario creare una sintassi plausibile e rigorosa, comporre una norma che la renda riproducibile a costo di imporre al traduttore, sgraziato nei suoi “gros sabots” (Maillet 1999: 21), di scegliere da che parte stare:

J'ai pensé à Shakespeare, et j'ai tenté avant tout de lui être fidèle; j'ai pensé au public, et j'ai cherché à rendre clair et accessible un texte qui fait la joie et la terreur des exégètes depuis quatre siècles; j'ai pensé à moi, et je me suis efforcée à mettre dans la bouche de Hamlet une langue qui, sans être la sienne, soit la plus belle que l'humble auteur que je suis puisse écrire. Je souhaite qu'au moins l'un des trois soit heureux (*ibidem*).

Il lavoro di Maillet sulla lingua, dunque, oltre a mostrare i segni di un'intensa interferenza creativa fra scrittura e traduzione, attraversa il dibattito teorico sulle modalità di revisione del canone in contesto postcoloniale rivolgendosi direttamente al pubblico negli spazi peritestuali dei programmi di sala. Inconsueti nella critica traduttologica, questi documenti contribuiscono a modulare un discorso complesso in cui il traduttore, tra esigenze di libertà e nostalgia delle origini, è coinvolto in una “complete calling in question” (Niranjana 1992: 167) dalle dinamiche ambigue, che riguarda non solo il rinnovamento del repertorio in un dato momento storico ma l'idea stessa della pratica traduttiva in ambito teatrale. Così come nel testo scritto nuovi lettori portano nuove letture perché “la traduzione mette in gioco differenza, deviazione, decostruzione” (Venuti 1999: 1), la performance teatrale prende vita nello sguardo condiviso con lo spettatore, che Antonine Maillet colloca sul palco di *William S* in un omaggio estremo, divertente e provocatorio “for this world is a stage and every man an actor” (Maillet 1993: 4):

Et nous, sommes-nous contents d'être en vie? [...] Les questions que nous posons à notre Créateur, les personnages les posent à leur dramaturge. C'est ainsi que l'un des plus grands

auteurs de tous les temps, William Shakespeare, pourrait se voir obligé, à l'instar de Dieu, de répondre aux craintes, plaintes et récriminations de ses propres créatures...des créatures incomplètes, inachevées, condamnées comme vous et moi à un destin trop petit pour elles (Maillet 1991a: 4).

## BIBLIOGRAFIA

- BASSNETT S. (1991): *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, "TTR", 4: 99–111, <<https://id.erudit.org/iderudit/037084ar>> [ultimo accesso: 15.4.23].
- BEDDOWS J. (1998): *Pour une poétique du texte de Shakespeare: les formes métriques utilisées par Antonine Maillet et Jean-Louis Roux*, "L'Annuaire théâtral", 24: 35–51, <<https://doi.org/10.7202/041360ar>> [ultimo accesso 10.4.23].
- BERMAN A. (1984): *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris.
- ID. (1990): *La retraduction comme espace de la traduction*, "Palimpsestes" 4: 1–7, <<http://palimpsestes.revues.org/596>> [ultimo accesso 20.4.23].
- ID. (1999): *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris.
- BOUCHARD C. (2012): *Méchante langue. La légitimité linguistique du français parlé au Québec*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal.
- EAD. (2020): *La langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2020.
- BOUDREAU A. (2016): *Langue, espace et processus de légitimation: la situation acadienne*, in: MOLINARI C., GAVINELLI D. (a cura di), *Espaces réels et imaginaires au Québec et en Acadie. Enjeux culturels, linguistiques et géographiques*, LED, Milano: 13-30, <<http://ledonline.it/index.php/LCM-journal/pages/view/LCM-series>> [ultimo accesso 20.4.23].
- BRIND'AMOUR Y., PALOMINO M. (1991): *Chers amis*, "Théâtre", 42: 2, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- BRISSET A. (2017a): *Shakespeare, a Late Bloomer on the Quebec Stage*, in MAKARYK I. R., PRINCE K. (a cura di), *Shakespeare and Canada. Remembrance of Ourselves*, University of Ottawa Press, Ottawa: 127–156, <<http://www.jstor.com/stable/j.ctt1n2tv7r.12>> [ultimo accesso 15.4.23].
- EAD. (2017b): *Le Québec à la conquête de Shakespeare: traduction, théâtre et société*, "Équivalences", 44: 167–203, <[https://www.persee.fr/doc/equiv\\_0751-9532\\_2017\\_num\\_44\\_1\\_1516](https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_2017_num_44_1_1516)> [ultimo accesso 10.4.23].
- CORBEL J.-C. (2007): *L'embaras des langues. Origine, conception et évolution de la politique linguistique québécoise*, Québec Amérique, Montréal.
- DAVID G. (2003): *Éléments d'analyse du paratexte théâtral: le cas du programme de théâtre*, "L'annuaire théâtral", 34: 96–111, <<https://id.erudit.org/iderudit/041542ar>> [ultimo accesso: 30.4.23].
- DE ANDREA G. (1993): *Le mot du metteur en scène*, "Théâtre", 44: 5, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 15.4.23].
- ID. (1997): *Le mot du metteur en scène*, "Théâtre", 48: 7, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 10.4.23].
- DROUIN J. (2007): *Nationalizing Shakespeare in Québec. Theorizing Post/Neo/Cultural Adaptation*, "Borrowers and Landers", 1: 1–25, <<https://borrowers-ojs-azsu.tdl.org/borrowers/article/download/57/113/205>> [ultimo accesso 10.4.23].
- EAD. (2014): *Shakespeare in Québec: Nation, Gender, and Adaptation*, University of Toronto Press, Toronto.

- ESPASA E. (2014): *Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?*, in : UPTON C.-A. (a cura di), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Routledge, London-New York: 49–62.
- FÉRAL J. (1998): *Langage et appropriation: comment réinterpréter Shakespeare au Québec*, “The French Review”, 71: 930–939, <<http://www.jstor.org/stable/398048>> [ultimo accesso 15.4.23].
- EAD. (2003): *La mise en scène au Québec. Ruptures ou mutations?*, in: BEAUCHAMP H., DAVID G. (a cura di), *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle. Trajectoires et territoires*, Presses de l’Université de Québec, Sainte-Foy: 9–31.
- FEUSSI V. (2019): *Écrivains francophones et rapports aux français: une conception expérientielle de l’insécurité linguistique*, in FANDIO-NDAWOUO M., *Le Français contemporain face à la norme. Pratiques, gestions et enjeux d’une langue au défi de la pluralité*, Binam, Provin.
- GAUVIN L. (1997): *L’écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Karthala, Paris.
- GENTZLER E. (2002): *Translation, Poststructuralism and Power*, in: ID., TYMOCZKO M. (a cura di), *Translation and Power*, University of Massachusetts Press, Amherst-Boston: 195–235.
- HELLOT M.-C. (2009): *Le poète qui traduit. Entretien avec Michel Garneau*, “Jeu”, 133: 83–88, <<https://id.erudit.org/iderudit/62976ac>> [ultimo accesso 15.4.23].
- LADMIRAL J.-R. (2014): *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Les Belles Lettres, Paris.
- LÉVESQUE S. (1993): *Une nouvelle traduction*, “Jeu”, 67: 27–31, <<https://id.erudit.org/iderudit/29337ac>> [ultimo accesso 10.4.23].
- LIEBLEIN L. (1998): *D’une époque ou de tous les temps? Le “printemps Shakespeare” de 1988*, “L’Annuaire théâtral”, 24: 100–113, <<http://id.erudit.org/iderudit/041364ar>> [ultimo accesso 10.4.23].
- EAD. (2002): *Dave veut jouer ‘Richard III’: Interrogating the Shakespearean Body in Quebec*, “Canadian Theatre Review”, 111: 15–21.
- LOMBEZ C. (2008): *Réécriture et traduction*, in: ENGÉLIBERT J.-P., TRAN-GERVAT Y.-M. (a cura di), *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes: 71–80, <<http://books.openedition.org/pur/35013>> [ultimo accesso 15.4.23].
- MAILLET A. (1989): *Le mot du traducteur*, “Théâtre”, 41: 4, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- EAD. (1991a): *Le mot de l’auteur*, “Théâtre”, 42: 4, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- EAD. (1991b): *William S*, Leméac, Montréal.
- EAD. (1993): *Un jour j’écrirai à William*, “Théâtre”, 44: 4, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- EAD. (1997a): *La liberté du traducteur*, “Théâtre”, 48: 2, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- EAD. (1997b): *Retrouver l’origine*, in : GAUVIN L. (a cura di), *L’écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Karthala, Paris.
- EAD. (1999): *Si Hamlet revenait!*, “Théâtre”, 50: 21, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- EAD. (2020): *Œuvres*, I, Leméac, Montréal.
- EAD. (2021): *Œuvres*, II, Leméac, Montréal.
- MARTINEAU F., REMYSEN W., THIBAUT A. (2022): *Le Français au Québec et en Amérique du Nord*, Ophrys, Paris.
- MEIZOZ J. (2007): *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Slatkine, Genève.
- MEYLAERTS R. (2010): *Entre traduction et trahison: les auteurs-traducteurs dans les cultures multilingues*, in: VAN EYNDE L., OST I., *Translatio in fabula. Enjeux d’une rencontre entre fictions et traductions*, Presses de l’Université Saint-Louis, Bruxelles : 153–171, <<http://books.openedition.org/pusl/1446>> [ultimo accesso 15.4.23].

- MONTEVERDI A. M. (2004): *Il teatro di Robert Lepage*, BFS edizioni, Pisa.
- MOUNIN G. (1995): *Les belles infidèles*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.
- NEMNI M. (1998): *Le français au Québec: représentation et conséquences pédagogiques*, "Revue québécoise de linguistique", 26: 151–175, <<https://www.cairn.info/revue-cites-2005-3-page-31.htm>> [ultimo accesso 10.4.23].
- NIRANJANA T. (1992): *Siting Translation. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford.
- NOLETTE N. (2015): *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, Presses de l'Université de Ottawa, Ottawa.
- POLL M. (2014): *Adapting "Le Grand Will" in Wendake: Ex Machina and the Huron-Wendat Nation's "La Tempête"*, "TRIC/RTAC": 330–351, <<https://journals.lib.unb.ca>> [ultimo accesso 10.4.23].
- RONFARD A. (1990): *Traduire. Un travail sur l'irrespect ("La Tempête", T.E.F., 1988)*, "Jeu", 56: 85–91, <<https://id.erudit.org/iderudit/229ac>> [ultimo accesso 15.4.23].
- SHAKESPEARE W. (1989): *Richard III*, traduction de A. MAILLET, Leméac, Montréal.
- ID. (1993): *La nuit des rois*, traduction de A. MAILLET, Leméac, Montréal.
- ID. (1997): *La Tempête*, traduction de A. MAILLET, Leméac, Montréal.
- SIMON S. (1990): 'Coriolan', 'La Tempête': *Shakespeare/Garneau*, "Jeu", 56: 120–125, <<https://id.erudit.org/iderudit/234ac>> [ultimo accesso 10.4.23].
- EAD. (2005): *Poétiques de la traversée: Montréal en traduction*, "Cités", 23: 31–42, <<https://www.cairn.info/revue-cites-2005-3-page-31.htm>> [ultimo accesso 10.4.23].
- SUCHET M. (2014): *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Garnier, Paris.
- TURGEON S. (1989): *Qu'est la culture devenue*, "Théâtre", 41: 10, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- ID. (1993): *À l'heure où*, "Théâtre", 44: 3, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- ID. (1997): *Pour l'art de la vie*, "Théâtre", 48: 6, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- TURP G. (2009): *La voix de l'autre*, "Jeu", 133: 67–72, <<https://id.erudit.org/iderudit/62973ac>> [ultimo accesso 10.4.23].
- VENUTI L. (1999): *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando, Roma.

OLJA PERIŠIĆ  
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO)  
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-1219-862X

## LA DISTANZA TEMPORALE NELLE TRADUZIONI DEL RACCONTO *IL PONTE SULLA ŽEPA* DI IVO ANDRIĆ

THE TEMPORAL DISTANCE IN ITALIAN TRANSLATIONS  
OF THE SHORT STORY *THE BRIDGE OVER THE ŽEPA* BY IVO ANDRIĆ

### ABSTRACT

Le cinque traduzioni italiane del racconto *Il ponte sulla Žepa* di Ivo Andrić che si sono susseguite in un arco temporale di quasi settant'anni saranno analizzate rispetto alla distanza temporale primaria riferita agli arcaismi del testo originale e quella secondaria riferita al tempo che separa il testo originale dalla traduzione. L'obiettivo dello studio è comprendere in quale misura si può mantenere la stratificazione lessicale e funzionale di un testo distante nel tempo reale e letterario.

PAROLE CHIAVE: Ivo Andrić, *Il ponte sulla Žepa*, traduzione, distanza temporale, arcaismi

### ABSTRACT

The five translations of the Ivo Andrić's short story *The Bridge on the Žepa* published during the period of almost seventy years will be analysed with respect to the primary time distance referring to the archaisms woven into the original text and the secondary distance referring to the time separating the original text from the translation. The aim of this paper is to understand the extent to which the lexical and functional stratification of a text distant in real and artistic time can be maintained.

KEYWORDS: Ivo Andrić, *The Bridge over the Žepa*, translation, time distance, archaisms

Pubblicato per la prima volta nel 1925 sulla rivista “Srpski književni glasnik”, *Il ponte sulla Žepa* è considerato uno dei racconti di Ivo Andrić (1892–1975) più incisivi e importanti. Basato sulla costruzione del ponte sul fiume Žepa rappresenta – come sostiene Dunja Badnjević nella sua introduzione ai *Racconti di Bosnia* – “quasi un embrione del grande romanzo *Il ponte sulla Drina*” (Andrić 1995: 11); entrambe le opere sono infatti accomunate dal tema dei ponti, spazi che “indicano il



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

posto in cui l'uomo ha incontrato l'ostacolo e non si è arrestato, lo ha superato e scavalcato come meglio ha potuto, secondo le sue concezioni, il suo gusto e le condizioni circostanti" (*ibidem*: 156). Andrić viene introdotto al pubblico italiano nel 1924<sup>1</sup> con un articolo di Giovanni Maver (cfr. Maver 1924), uno dei fondatori della slavistica italiana, al tempo in cui era ancora uno scrittore giovane e sconosciuto (Banjanin 2012). Tre anni dopo, nel 1927, il critico e traduttore dal serbo-croato Umberto Urbani (1888–1967), all'epoca lettore all'Università di Trieste, pubblica il primo volume della raccolta *Scrittori jugoslavi*, dove ripercorre le vicende private e i giorni di prigionia di Andrić, particolarmente impressionato dai racconti ambientati in Bosnia a proposito dei quali scrive: "dalle novelle dell'Andrić balza in tutto il suo terrore questa regione insolita e sventurata, in cui l'Oriente ottomano ha spremuto tutte le feccie della sua bestialità" (Urbanaz-Urbani 1927: 193). Nel 1937 Urbani pubblica la traduzione de *Il ponte sulla Žepa*, che dà il titolo alla raccolta di sette racconti di altrettanti scrittori serbi e croati<sup>2</sup>. Urbani è stato un traduttore "fedele, ma non schiavo del testo" in grado di "superare bene gli scogli delle lingue slave" (Renko 1979: 126), anche se a volte commetteva errori formali e semantici a causa dei quali alcune sue traduzioni sono state definite parafrasi nel senso peggiorativo del termine<sup>3</sup> (Kilibarda 2013).

La seconda traduzione del racconto si deve a Luigi Salvini (1911–1957), poliglotta, docente di lingua e letteratura bulgara alla Sapienza di Roma, che esordisce come traduttore dal serbo-croato nel 1938 quando pubblica una raccolta di poesie popolari e alcuni componimenti della lirica contemporanea nel volume *Letteratura e poesia dei Jugoslavi*<sup>4</sup>. Il suo primo "incontro" letterario con Andrić avviene nel 1942, quando fa uscire la traduzione dei suoi versi nell'antologia *Poeti croati moderni* (Salvini 1942) che include liriche di sessanta poeti croati del Novecento. Un decennio dopo, nel 1954, pubblica la raccolta *La sete* – che oltre a *Il ponte sulla Žepa* contiene altri sei racconti di Andrić<sup>5</sup> –, in seguito ristampata, in occasione del conferimento del Nobel allo scrittore iugoslavo, insieme alla traduzione del romanzo *La cronaca di Travnik*, che riesce a completare prima della sua morte.

L'interesse per le opere di Andrić, che fino agli anni '70 prosegue a ritmo costante, rallenta per un breve periodo per riprendere poi durante gli anni '90. È l'epoca del conflitto iugoslavo, durante il quale si segnala in Italia una crescente

<sup>1</sup> Per le prime traduzioni di Andrić in italiano apparse sulle riviste fiumane tra le due guerre si veda Bradaš (2022).

<sup>2</sup> Gli altri scrittori inclusi nella raccolta sono Borisav Stanković, Ivo Vojnović, Fran Mažuranić, Ante Tresić-Pavičić, Nedjeljko Subotić e Božo Lovrić.

<sup>3</sup> L'autrice si riferisce innanzitutto alla traduzione del *Serto della montagna* di Petar Petrović Njegoš.

<sup>4</sup> Sul contributo di Salvini alla traduzione della letteratura serba e croata in Italia si veda Zani (2000).

<sup>5</sup> La raccolta *La sete* contiene in tutto sette racconti di Ivo Andrić: *La sete*, *La morte di Alidede*, *Il ponte sulla Zepa*, *La confessione*, *L'amore di Rifka*, *Primi incontri*, *Storia dell'elefante del Visir*.

attenzione per le letterature degli stati coinvolti, al punto che l'opera di Andrić viene percepita come una chiave interpretativa per comprendere la storia e la cultura di queste terre (Banjanin 2015). Nel 1995 *Il Ponte sulla Žepa* viene riproposto ai lettori italiani all'interno della raccolta *Racconti di Bosnia*<sup>6</sup>, curata dalla traduttrice e scrittrice Dunja Badnjević Orazi e successivamente da lei rivista nel 2001 per il volume dei Meridiani *Romanzi e racconti*<sup>7</sup>, dedicato per intero alle opere di Andrić. L'ideatore e il curatore di questa importante pubblicazione, Predrag Matvejević, nella prefazione intitolata *Segni, sentieri, solitudini. Ivo Andrić tra oriente e occidente* osserva che “le traduzioni firmate da Dunja Badnjević tengono conto della ricchezza stilistica e del peculiare intrecciarsi di lingua letteraria e parlata bosniaca che caratterizza la pagina di Andrić” (P. Matvejević in: Andrić 2001: LXX). Questo ciclo di traduzioni per ora si chiude con Giacomo Scotti (1928–), scrittore, poeta e traduttore, l'unico ad aver modificato il titolo ne *Il ponte sul fiume Žepa* nel volume *Racconti dalla Bosnia*<sup>8</sup> da lui stesso curato (Andrić 2006). La sua intenzione consiste nel presentare “un panorama antologico della narrativa bosniaco-erzegovese moderna e contemporanea” (*ibidem*: 11) e nell'avvicinare il lettore alla cultura bosniaca (o alla “bosniacità”, come la definisce).

Dalla prima traduzione di Urbani all'ultima di Scotti sono trascorsi sessantanove anni, dunque un lungo periodo che in questo contributo sarà osservato sotto un duplice profilo temporale: quello primario o letterario, legato alla traduzione degli arcaismi e dei regionalismi presenti nel testo originale, e quello secondario o cronologico, legato alla distanza temporale tra il testo originale e le sue traduzioni<sup>9</sup>. L'analisi delle cinque traduzioni metterà in luce la natura dei cambiamenti linguistici intervenuti in testi cronologicamente distanti, la loro evoluzione e il rapporto con il contesto comunicativo del testo originale. In conclusione, il contributo si propone di comprendere in che misura si possa mantenere la stratificazione lessicale e funzionale di un testo distante nel tempo letterario e reale.

<sup>6</sup> Il libro contiene dodici racconti: *Sentieri, Il ponte sulla Žepa, La storia dell'elefante del visir, La coppa, Il tronco, L'accampamento, L'amore nel villaggio, La sete, Miracolo a Olovo, Un anno inquieto, Il serpente, I ponti*.

<sup>7</sup> Il volume contiene due romanzi (*La cronaca di Travnik e Il ponte sulla Drina*), tredici racconti e una selezione di brani da *Segni lungo il cammino*.

<sup>8</sup> Il volume racchiude i racconti di diciannove scrittori ambientati in Bosnia. Quelli di Andrić sono: *La storia dell'aiducco, Aska e il lupo, Il ponte sul fiume Žepa, In catene verso Costantinopoli, Una lettera del 1920*.

<sup>9</sup> Piletić (1999) distingue tra distanza temporale primaria e secondaria, invece Andrienko (2016) parla delle strategie traduttive volte a ricreare il tempo cronologico e artistico/letterario (“chronological and artistic time”).



## LA STRATIFICAZIONE LESSICALE NELLE OPERE DI ANDRIĆ

Nel periodo tra le due guerre, prima di scrivere i testi per i quali sarà ricordato, Andrić è stato riconosciuto dai critici come fondatore di un nuovo canone letterario nella letteratura jugoslava caratterizzato dalla storicizzazione dei temi e dalla modernizzazione dei procedimenti narrativi (Lovrenović 2009). Il lessico di Andrić è funzionalmente e stilisticamente marcato a livello emotivo-espressivo, soprattutto quando l'autore fa parlare i propri personaggi (Belić 1951; Đinđić, Radonjić 2012; Ćoralić, Šehić 2016). Lo si nota anche nell'uso della sinonimia, non solo per motivi di stile, quanto per una connotazione legata alla cornice storica e sociale nella quale inserisce la trama e i suoi personaggi, tutti di diverse nazionalità e confessioni. Milosavljević e Jovanović (2012) compiono un'analisi quantitativa del racconto *Most na Žepi* individuando ventisei occorrenze del lessema *most* e solo una di *ćuprija*, nove occorrenze del toponimo *Carigrad* inteso come capitale bizantina e una sola di *Stambul* come capitale ottomana. In entrambi i casi i due lessemi marcati vengono riscontrati solo nelle parole dello zingaro musulmano Selim. L'uso che Andrić fa della sinonimia, secondo i due studiosi, serve per distinguere il "nostro mondo" (serbo, ortodosso) da quello "altrui" (ottomano, islamico). Alla loro acuta analisi sulla stratificazione linguistica a livello di sinonimia lessicale si può aggiungere l'osservazione sull'oscillazione tra la parlata ekava, usata nella narrazione principale, e quella iekava, presente solo nelle parole di Selim.

Le strategie traduttive in questo racconto possono essere osservate in relazione al trattamento dei turcismi e dei regionalismi che ricorrono nel testo originale (l'ambientazione geostorica) e in relazione al tempo che separa il testo originale dalla traduzione. A questi due piani temporali possiamo aggiungerne un terzo riferito alla distanza tra le varie traduzioni susseguite in un arco di quasi settant'anni e che rispecchiano i mutamenti avvenuti nella lingua standard italiana<sup>10</sup>, nelle scelte traduttive e nelle politiche editoriali.

Gli arcaismi sono parole con una propria memoria storico-culturale che un lettore moderno cerca di interpretare applicando la propria concezione del mondo, il proprio sistema di valori, le proprie idee. Tradurre un arcaismo significa colmare un gap temporale, anche se spesso si è in bilico tra il riprodurre lo stile del testo (equivalenza formale) o il suo adattamento a un pubblico moderno (equivalenza dinamica) (Andrienko 2016). Secondo Nida (2000) tra questi due poli opposti si inseriscono, a gradi intermedi, diversi standard accettabili di traduzione letteraria. L'equivalenza formale diventa problematica se di una data parola non ci sono equivalenti arcaici nella lingua target o se la loro connotazione culturale e temporale diverge da quella del testo originale. Dall'altro lato, mantenere la forma originale

<sup>10</sup> Un'analisi di questo tipo è stata compiuta da J. Džindo (2013), che esamina due traduzioni del romanzo *Il ponte sulla Drina* pubblicate a distanza di quarant'anni. Lo studioso ripercorre l'evoluzione della lingua italiana a livello ortografico, lessicale, sintattico e semantico.

crea un effetto straniante che, in assenza di note esplicative, un lettore medio non è solitamente in grado di cogliere. Se invece un lessema marcato viene sostituito con uno non marcato, viene perso quell'effetto di intensificazione nell'atteggiamento di un parlante che si crea attraverso l'uso di espressioni insolite, molto comuni in uno stile colloquiale (Katnić-Bakaršić 2007).

## LA DISTANZA TEMPORALE PRIMARIA

Dai contributi sulle traduzioni in italiano dei testi di Andrić emergono diverse strategie traduttive applicate in diversi periodi storici. Alcune analisi delle traduzioni del romanzo *Il ponte sulla Drina* compiute in più periodi, l'una nel 1960 (a opera di Bruno Meriggi), l'altra nel 2001 (di Dunja Badnjević), hanno evidenziato l'ampio uso di turcismi in forma originale (soprattutto nella traduzione più recente), accompagnati da note o glossari, anche se si registra un addomesticamento nei casi in cui la parola serbo-croata ha un perfetto equivalente italiano dal punto di vista semantico e funzionale (Avirović 2003; Džindo 2010). Le versioni in italiano del romanzo *Il cortile maledetto* (trad. Jolanda Marchiori 1962) / *La corte del diavolo* (trad. Lionello Costantini) mostrano invece la prevalenza della strategia dell'addomesticamento dei termini, ossia la scelta di un equivalente standard italiano o, più raramente, di un'espressione dialettale (Banjanin 2015). Nelle analisi delle traduzioni bisogna sempre tener conto che i testi tradotti sono di regola sottoposti al cosiddetto *editing*, una pratica che si lega non tanto con il bisogno di migliorare un testo "quanto piuttosto con i diversi condizionamenti determinati da un'altra importante variabile: il passare del tempo. Una variabile che [...] è correlata sia al cambiamento nello stile traduttivo, sia al cambiamento di ciò che si può ritenere lo *standard* dell'italiano contemporaneo" (Pizzoli 2017: 201).

Osservando le cinque traduzioni del racconto *Il ponte sulla Žepa* si nota un numero limitato di turcismi lasciati in originale, perlopiù nelle traduzioni più recenti, come quella di Dunja Badnjević. La maggior parte di questi è stata tradotta sia nei casi in cui la parola di origine turca si è addomesticata nella lingua standard serbo-croata e non viene più percepita come marcata (1), sia quando una parola all'interno di un racconto assume un significato secondario per la trama, dunque un eventuale equivalente italiano non ne riduce in modo significativo il campo semantico (2). Avirović (2003) si è occupata della parola *kasaba* analizzando le traduzioni de *Il ponte sulla Drina*, romanzo nel quale, secondo l'autrice, questa parola occupa per importanza il secondo posto dopo il lessema *ćuprija*; per questa ragione la traduzione richiede una precisa strategia. Considerando che in questo racconto *kasaba* appare una volta sola, diventa chiaro come anche le strategie traduttive in riferimento a una stessa voce lessicale possano cambiare rispetto al contesto e al significato di ogni singolo lessema.

(1) *neimar* (tur. *mimar* ← ar. *mīmār*): architetto → [tutte le traduzioni]  
*čilim* (tur. *kilim* ← pers. *kilīm*): tappeto → [tutte le traduzioni]<sup>11</sup>  
*dućan/dućandžija*<sup>12</sup> (tur. *dükkyan* ← pers. ← ar. *duhkān*): [Urbani, Salvini] → bottega/  
 negoziante [Badnjević 1, 2, Scotti] → bottega/bottegaio  
*kajmak* (tur. *kaymak*): [Urbani, Badnjević 1, 2] → panna [Salvini] → crema [Scotti] → ricotta  
 (2) *opervaziti* (tur. *pervaz*: ograda, okvir ← pers. *perwāz*): [Urbani] → cingere [Salvini,  
 Scotti] → recingere [Badnjević 1, 2] → circondare  
*majdan* (tur. *maden* ← ar. *mādān*): [Urbani, Salvini, Badnjević 1, Scotti] → cava [Badnjević  
 2] → omissione<sup>13</sup>/buca  
*argat* (tur. *ırgat* ← gr. *ergátēs*): [Urbani] → omissione [Salvini, Scotti] → bracciante  
 [Badnjević] → operaio  
*kasaba* (tur. ← ar. *qaşaba*): [Urbani] → borgata [Salvini] → paese [Badnjević] → città  
 [Scotti] → cittadina  
*čeramida* (tur. *keremid*, *keremit* ← gr. *cheramis*, *cheramisidos*): [Urbani] → tegoli [Salvini,  
 Scotti] → ceramiche [Badnjević] → tetto

I primi traduttori andavano quasi sempre incontro ai lettori, traducendo i turcismi con una parola standard italiana (*nišan* → cippo sepolcrale, *haznadar* → tesoriere, *kjatib* → scrivano) e solo in pochi casi le loro scelte erano orientate dal testo originale. Questi interventi sono sporadici se non completamente isolati, come il ricorso alla glossa (Urbani → “*kjatib* o scrivano”), l’uso della parola originale al corsivo con la nota a piè di pagina (Urbani → *mualim*) o il recupero di un lessema di origine orientale in parte addomesticato in italiano (Salvini → *mullah*).

(3) *nišan* (tur. *nişan* ← pers.): [Urbani, Salvini] → cippi sepolcrali [Badnjević, 1] → *turbe*  
 [con la nota] [Scotti] → cippi snelli [Badnjević, 2] → *turbe*  
*haznadar* (tur. *hazine*, *hazne* ← ar. *ḥazīnā*): [Urbani, Salvini, Scotti] → tesoriere [Badnjević 1]  
 → *haznadar* [con la nota] [Badnjević 2] → *haznadar* [glossario]  
*kjatib* (tur. *katib*): [Urbani] → *kjatib* o scrivano [Salvini, Scotti, Badnjević 2] → scrivano  
 [Badnjević 1] → *kjatib* [con la nota]  
*mualim* (tur. *muallim* ← *múallim*): [Urbani] → *mualim* [con la nota] [Salvini] → *mullah*,  
 (Badnjević, 1, 2) → insegnante [Scotti] → *mullah* [con la nota]

Anche le traduzioni più recenti non adottano una strategia unica e uniforme: quella di Scotti per la maggior parte va incontro al lettore, per cui quasi tutti i turcismi sono stati oggetto di traduzione. L’eccezione è il lessema *mualim* per il quale Scotti applica un doppio trattamento: traduce con un termine in uso nell’italiano, *mullah*, ma aggiunge una nota esplicativa. L’unica traduttrice di

<sup>11</sup> La ricerca del termine nella traduzione di Urbani ha messo in evidenza l’omissione di un passo intero: “Vezir dade šest čilima za džamiju, i novca koliko treba da se pred džamijom podigne česma sa tri lule. I u isto vreme odluči da im podigne most” (Urbani 1937: 9).

<sup>12</sup> Tutti gli esempi sono stati riportati al lemma (maschile singolare), anche se nel testo tali parole appaiono nella forma flessa.

<sup>13</sup> L’omissione del lessema si riferisce ai casi in cui sono stati scelti altri mezzi linguistici/testuali per trasmettere il significato.

madrelingua serbo-croata, Dunja Badnjević, nella prima traduzione del 1995 segue diversi criteri: la traduzione in italiano delle parole *kjatib* e *mualim* (→ scrivano, insegnante), l'uso di un termine alternativo di origine orientale, attestato in italiano, in corsivo e seguito da nota (nišan → *turbe*), oppure la parola originale in corsivo con la nota (*haznadar*, *kjatib*). Nella traduzione del 2001, per la quale si è avvalsa della collaborazione di Francesca Pinchera che si è occupata dell'editing italiano, la parola *kjatib* viene tradotta (→ scrivano), mentre di altre viene eliminato il corsivo (→ *turbe*, *haznadar*) e le note vengono sostituite alla fine del volume da un glossario, senza però un rimando esplicito.

Oltre ai turcismi, ciò che caratterizza la narrazione di Andrić sono le espressioni locali, regionali, non solo in forma di parole isolate ma spesso quali espressioni/modi di dire senza un adeguato corrispondente italiano<sup>14</sup>. Sono stati individuati come particolarmente interessanti due casi: nel primo si perde l'espressività della frase originale (la personificazione del fiume che si ribella al ponte "ne da na se"), solo in parte recuperata nella traduzione di Urbani.

(1) *Žepa ne da mosta na se.* [Urbani] → *Žepa non voleva sapere del ponte* [Salvini] → *Zepa<sup>15</sup> non voleva il ponte* [Badnjević 1, 2] → *Il fiume non voleva essere domato dal ponte* [Scotti] → *Il fiume non voleva essere cavalcato dal ponte.*

Nella seconda frase il colorito di un'esclamazione popolare, in cui si percepisce l'orgoglio per aver dato al mondo un Visir, è come spento nella traduzione. La forma del periodo originale è più concisa<sup>16</sup> con il troncamento del verbo all'infinito (*rodit'*) tipico della lingua parlata in Bosnia, mentre la traduzione italiana è stata standardizzata, resa in forma esplicita, priva degli elementi connotativi e pragmatici dell'originale.

(2) *Valja rodit' vezira!* [Urbani] → *Bisogna dare al mondo un Visir* [Salvini, Badnjević 1, 2] → *Bisogna dare i natali a un Visir!* [Scotti] → *Bisognava dare al mondo un Visir!*

La frase, con l'esclamazione corale dei cittadini di Žepa, introduce a livello di espressività locale l'unico personaggio parlante, lo zingaro Selim. Nel suo monologo i suoni della lingua popolare scandita da un registro basso, a volte irregolare, esplodono in tutta la loro vivacità e autenticità. Con grande maestria, per uniformarsi alla coralità della frase precedente Andrić prende un tipico

<sup>14</sup> Sull'importanza dei regionalismi nella scrittura di Andrić si veda Belić (1951: 189): "One daju realno obeležje njegovim seljacima, varošanima i poluvarošanima; one stvaraju naročitu atmosferu koja je potrebna pa da ličnosti ožive pod njegovim perom (Danno una caratteristica realistica ai suoi contadini, cittadini e semi-cittadini; creano un'atmosfera particolare necessaria affinché le personalità prendano vita sotto la sua penna). Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è dell'autrice del presente saggio.

<sup>15</sup> In Salvini si nota la mancanza dei segni diacritici.

<sup>16</sup> Sulla concisione (*sažetost*) come caratteristica della narrazione di Andrić si veda Nikolić (1962).

rappresentante del popolo e lo fa parlare attraverso una costellazione di espressioni lessicali per le quali questo monologo si può considerare una delle travi portanti del racconto: a caratterizzarlo sono infatti la variante iekava (*čovjek, sjedi, međedine, proždrijeće, vidio, obazrije*), turcismi vari (*asli, ćuprija, jok*), regionalismi (*otovarim, odljuma, jal'*), locuzioni della lingua parlata (*bi rek'o*), modi di dire (*nit govori nit romori*), l'uso irregolare di forme/tempi verbali (*ja ne otiđi, ama da se jednom obazrije*). Si è già fatto cenno ai sinonimi di matrice turca per le parole *most* e *Carigrad* (rispettivamente *ćuprija, Stambul*), usati esclusivamente nel monologo di Selim. L'unico traduttore che ha tentato di riprodurre in parte l'alternanza dei sinonimi è stato Salvini, che alla forma *Costantinopoli* predominante nell'intero racconto contrappone il toponimo di Istanbul nelle parole di Selim. Riprodurre la ricchezza lessicale ed espressiva di questo passo è un compito che sembra destinato al fallimento oppure, come osserva Avirović (2003), "tradurre uno scrittore di così complessa struttura narrativa suscita timore". Le molteplici sfumature di parole marcate si potrebbero forse in parte recuperare nella traduzione alternando più procedimenti, come l'uso del corsivo per i *realia*, la contestualizzazione degli equivalenti italiani, l'uso di connettivi e altre parole pragmatiche, soluzioni solo in parte sperimentate da alcuni traduttori:

- (1) asli (tur. asli ← ar. ašlī [ašliy] ← ašl: temelj, princip) Asli i nije on čovjek k'o što su drugi ljudi. → [Urbani] Non era mica un uomo come gli altri [Salvini] → Ma non è mica un uomo come gli altri [Scotti] → Ma vi dico che quello non è un uomo come gli altri!  
 (2) jok (tur. yok) Jok. [Salvini, Scotti] → macché! [Badnjević] → Incredibile!

## LA DISTANZA TEMPORALE SECONDARIA

Se l'operazione del traduttore deve mirare a spiegare al lettore, o almeno ridurre ai suoi occhi, la distanza primaria in riferimento al valore arcaico del testo originale, la distanza secondaria riferita allo scarto temporale tra testo originale e traduzione non ha bisogno di essere esplicitata (Piletić 1999). Come osserva Džindo (2013), dal punto di vista diacronico le scelte linguistiche dei traduttori in periodi storici diversi si devono considerare e valorizzare rispetto alle esigenze degli editori che sono mutate insieme all'approccio alla letteratura dei lettori odierni. In proposito:

Tendenzialmente, nelle traduzioni più recenti – specie per testi letterari che hanno ottenuto successo nel paese ricevente – si va adottando uno stile più rispettoso del testo originario, che va meno incontro al lettore e lo costringe a fare un passo verso la lingua e la cultura del testo di partenza. Un atteggiamento, questo, che può comportare la necessità, in alcuni casi, di rivedere a distanza di tempo lavori che risentano di scelte traduttive percepite come superate. (Pizzoli 2017: 201)

In questo senso gli aggiornamenti linguistici non riguardano solo gli aspetti grammaticali ma interessano anche i contenuti extralinguistici di epoche diverse che si sono infiltrati nella lingua della traduzione (Džindo 2013). Osservando le traduzioni del racconto in oggetto si possono in primo luogo individuare alcuni punti critici legati alle prime traduzioni e superati nelle traduzioni successive, come nel caso di quei lessemi percepiti come sinonimi che venivano omessi per semplificazione. Nelle prime due frasi (1) e (2) si nota che alla maggior precisione della prima traduzione di Badnjević è stata preferita nella seconda la scorrevolezza del testo, che ha comportato l'eliminazione di uno degli aggettivi. Una tendenza opposta si nota nel raddoppiamento aggettivale in una delle frasi tra parentesi (4).

- (1) Tek kad sve bi spremijeno i gotovo: [Urbani, Salvini, Scotti] → Quando tutto fu pronto [Badnjević 1] → Solo quando tutto fu predisposto e finito [Badnjević 2] → Solo quando tutto fu predisposto
- (2) bolje i pažljivije: [Urbani] → più attentamente [Salvini] → con più attenzione [Badnjević 1, 2] → meglio e con maggior attenzione [Scotti] → con maggiore attenzione
- (3) i sve se više čude i ne mogu da nažale: [Urbani] → non finivano di stupirsi e di deplorare [Salvini] → pentendosi [Scotti] → sempre più meravigliati e dispiaciuti [Badnjević 1] → si mostravano sempre più sorpresi, e si pentivano [Badnjević 2] → sempre più sconcertati e dispiaciuti
- (4) (oduvek mu je u pomisli na Bosnu bilo nečeg mračnog!) [Badnjević 1] → (pensando alla Bosnia aveva sempre percepito qualcosa di tenebroso!) [Badnjević 2] → (pensando alla Bosnia aveva sempre la sensazione di qualcosa di oscuro e tenebroso!)

Oltre a concedersi una maggiore libertà interpretativa, la traduzione di Salvini svela a tratti veri e propri errori di comprensione che fanno pensare che il traduttore non avesse consultato la precedente versione di Urbani, assai più precisa.

- (1) jedva se držeći *na konju*: [Salvini] → a malapena a reggersi *in piedi*
- (2) samo *četvrti* deo svoje plate: [Salvini] → solo *la quinta* parte del suo onorario
- (3) *suvo* voće: [Salvini] → frutta *fresche*

Curioso è il caso del cognome della famiglia Šetkić nominata nel racconto, che solo nella traduzione di Badnjević è riportato in forma corretta. Per quanto riguarda i segni diacritici l'unico che li omette in modo sistematico è Salvini (ma potrebbe anche essere stata una scelta dell'editore):

[Urbani] → Šetkić [Salvini] → Šetkii [Scotti] → Seić [Badnjević 1, 2] → Šetkić

Come già osservato in precedenza la seconda traduzione di Badnjević (B) si può considerare un riadattamento della prima (A) dal punto di vista dell'editing italiano per motivi di stile (1), cambio dei tempi verbali (2), sintassi (3). Degli arcaismi si è già parlato e anche in quel caso si è avuta una semplificazione (eliminazione del corsivo e delle note, aggiunta del glossario).

- (1) A → pericoloso intrigo B → infido complotto  
 A → ma col mese di maggio B → col mese di maggio però  
 A → fra B → tra  
 A → la distanza di una lama di coltello B → lo spazio di una lama di coltello  
 A → visir vincitore B → visir vittorioso  
 A → abbattimento B → prostrazione
- (2) A → la lotta durò B → la lotta era durata  
 A → chiedeva informazioni B → chiese loro informazioni  
 A → il villaggio si trovava/l'unica strada per Višegrad passava B → il villaggio si trova/  
 l'unica strada per Višegrad passa
- (3) A → Si ricordò del padre e della madre B → E i suoi [pensieri] tornarono spesso al padre  
 e alla madre.  
 A → Dopo le rivolte e le guerre erano sopravvenuti il disordine, la carestia, la fame e varie  
 malattie. B → *Sepe così*<sup>17</sup> che dopo le rivolte e le guerre erano sopravvenuti il disordine, la  
 carestia, la fame e varie *epidemie*.  
 A → Gli fecero sapere che c'erano ancora quattro case degli Šetkić, i più ricchi possidenti del  
 villaggio, *ma che sia il paese che tutta la zona si erano impoveriti*, che la moschea era in  
 rovina e semibruciata, *la fontana secca*; ma quel che era peggio, *non avevano un ponte sul  
 fiume Žepa*.  
 B → Gli fecero sapere che c'erano ancora quattro case degli Šetkić, i più ricchi possidenti del  
 villaggio, *ma che Žepa e l'intera zona circostante vivevano in una condizione miserevole*, che  
 la moschea era in rovina e semibruciata e *la fontana asciutta*; ma, quel che era più grave,  
*mancavano di un ponte che collegasse le due rive del fiume*.

Se negli esempi citati le nuove traduzioni hanno portato al superamento di alcuni nodi problematici riscontrati nelle traduzioni precedenti, si notano alcune altre criticità resistenti al passare del tempo, che si sono mantenute in tutte le traduzioni. Una delle caratteristiche della scrittura di Andrić riscontrata dai primi studiosi (Nikolić 1962) è l'immediatezza del racconto, ottenuta attraverso diversi procedimenti letterari e linguistici (sintattici, fraseologici ecc.): uno di questi è l'uso del sintagma avverbiale in attacco di frase. Lo scrittore non indugia a lungo, così il lettore è introdotto all'istante nella narrazione, tecnica che attira da subito la sua attenzione e la sua curiosità. Il suo romanzo più famoso, *Il ponte sulla Drina*, inizia *in medias res* con un sintagma avverbiale presente anche nel racconto *Il ponte sulla Žepa*:

Većim delom svoga toka reka Drina protiče kroz tesne gudure između strmih planina ili kroz duboke kanjone okomito odsečenih obala. (*Il ponte sulla Drina*)  
 Četvrte godine svoga vezirovanja posrnu veliki vezir Jusuf i kao žrtva jedne opasne intrige pade iznenada u nemilost. (*Il ponte sulla Žepa*)

L'ordine con cui lo scrittore espone i dati necessari a fissare le coordinate iniziali del racconto si pone immediatamente d'ostacolo alla trasposizione del testo

<sup>17</sup> Il corsivo evidenzia la differenza tra le due traduzioni.

in un altro sistema linguistico: il riferimento temporale (*četvrte godine svoga vezirovanja*), il verbo all’oristo che anticipa il soggetto e svela da subito la disgrazia subita (*posrnu*), il soggetto (*veliki vezir Jusuf*), la causa della sua disgrazia (*kao žrtva jedne opasne intrige*) e il sintagma verbale finale che esplicita la condizione in cui si era trovato il personaggio (*pade iznenada u nemilost*). In tutte le traduzioni viene omissa il verbo iniziale (*posrnu*, inciampò, incespicò) che semanticamente è accomunato al sintagma verbale finale (*cadde in disgrazia*). Oltre a inciampare, incespicare, *posrnuti* ha un significato metaforico riferibile alla caduta morale, spirituale ma anche a un indebolimento generale. Quell’ordine di eventi narrati nell’originale, con il verbo che anticipa ciò che sarà svelato solo alla fine della frase, subisce una semplificazione nella traduzione.

Četvrte godine svoga vezirovanja posrnu veliki vezir Jusuf i kao žrtva jedne opasne intrige pade iznenada u nemilost. [Urbani] → Il gran Visir Jusuf, nell’anno quarto del suo Governo, cadde in disgrazia, vittima di un intrigo. [Salvini] → Il quarto anno dalla sua nomina a Gran Visir, Jusuf, vittima di un pericoloso intrigo, cadde improvvisamente in disgrazia. [Badnjević 1] → Al quarto anno del suo governo il gran visir Jusuf, vittima di un pericoloso intrigo, cadde improvvisamente in disgrazia. [Badnjević 2] → Al quarto anno del suo governo il gran visir Jusuf, vittima di un infido complotto, cadde improvvisamente in disgrazia. [Scotti] → Erano passati quattro anni dal giorno in cui aveva assunto la carica, quando il Gran Visir Jusuf cadde improvvisamente in disgrazia, vittima di un pericoloso intrigo.

È inoltre interessante osservare come sono state riportate nella traduzione le parentesi che sono un altro tratto distintivo della scrittura di Andrić, presenti in questo racconto per tre volte. Nelle prime due occorrenze la parentesi comprende un’intera frase, mentre nella terza si trova in forma di inciso:

- (1) (Bilo je neko zlo i hladno proleće, koje nije nikako dalo letu da grane.)
- (2) (Umri su oboje još dok je on bio skroman pomoćnik nadzornika carskih štala, i on je dao da im se opervaze grobovi kamenom i podignu beli nadgrobnji nišani.)
- (3) (Mislio je na daleku brdovitu i mračnu zemlju Bosnu (oduvek mu je u pomisli na Bosnu bilo nečeg mračnog!), koju ni sama svetlost islama nije mogla nego samo delimično da obasja, i u kojoj je život, bez ikakve više uljuđenosti i pitomosti, siromašan, štur, opor.)

Secondo una classificazione delle parentesi nelle opere di Andrić offerta da Tošović (2019), le prime due sono di tipo aggiuntivo in quanto offrono un’informazione addizionale, secondaria, dunque meno importante, la terza è esclamativa, caratterizzata da un’intensificazione emotiva e dall’esplicazione della frase introduttiva. Vediamo ora in che modo le parentesi vengono trattate nelle traduzioni:

- [Urbani] → ommesse tutte  
 [Salvini] → rispetta la prima e l’ultima parentesi (1), (3), mentre la seconda solo parzialmente  
 (2) → “Si ricordò del padre e della madre, ambedue morti quando egli era ancora un umile



aiutante dell'ispettore delle scuderie del sultano (più tardi egli aveva fatto recingere le loro tombe ed elevato sopra di esse dei bianchi cippi sepolcrali)". Inserisce invece altre due parentesi non presenti nell'originale: (p. 62) → "Si fece costruire una baracca sull'altura che sorgeva all'angolo fra la Drina e la Zepa (l'altro uomo del Visir e uno scrivano di Visegrad gli fecero da interpreti)". (p. 66) → "Selim, lo zingaro che aveva portato col cavallo da Visegrad le robe dell'architetto e che era l'unico che entrasse nella sua baracca, seduto in bottega raccontava ancora una volta (e Dio solo sa quante volte l'aveva già raccontato) tutto quello che sapeva su quel misterioso straniero".

[Scotti] → le rispetta tutte

[Badnjević 1, 2] → rispetta (1) e (3) mentre omette la seconda (2)

L'ultimo punto critico riscontrato in tutte le traduzioni riguarda la trasposizione del testo rispetto al registro linguistico. Salmon (2005) parla della pseudo lingua dei testi tradotti in italiano e dei casi di ipererudizione, cioè la tendenza a uno stile ricercato anche se questo si discosta dal registro del testo originale. Lo zingaro Salim in tutte le traduzioni si esprime usando correttamente il congiuntivo ed espressioni lessico-grammaticali tipiche della lingua letteraria, anche se i primi traduttori mostrano una maggiore sensibilità e flessibilità rispetto a quelle più recenti, caratterizzate da uno stile decisamente più elevato.

[Urbani] → avvolto fino alle ascelle in una coperta, dalla quale spuntavano le sue mani.../ come se volesse divorarmi [Salvini] → pareva volesse mangiarmi/E, cara la mia gente, avete visto...

[Badnjević 1] → lo scorso inverno/senza che lo vedessi/sembravano volerti penetrare/senza un brontolio/gente mia, avete visto [Badnjević 2] → (oltre a quelle già indicate nella trad. 1) capitava che passassero/come se volesse trapassarmi [Scotti] → sono trascorsi/le sopracciglie irsute/pareva che volesse divorarmi/senza un brontolio/gente mia, avete visto/credete si sia voltato.

## CONCLUSIONE

Nel contributo sono state analizzate cinque traduzioni del racconto *Il ponte sulla Žepa* dal punto di vista della distanza temporale primaria riferita all'ambientazione del testo; si è anche esaminato l'uso di turcismi, arcaismi e regionalismi e le possibili modalità di trasposizione linguistica di questi elementi in italiano. La distanza temporale secondaria riferita al tempo trascorso tra il testo originale e le diverse traduzioni, che si sono susseguite in un arco temporale di quasi settant'anni, è stata osservata rispetto alle scelte traduttive orientate verso il lettore o verso il testo originale e avvenute in un arco più lungo durante il quale la lingua target ha subito un'evoluzione naturale. Una delle caratteristiche della narrazione di Andrić è la stratificazione lessicale con un'attenzione particolare ai turcismi e ai regionalismi, in

questo caso volti alla caratterizzazione dei personaggi, diversi e distinti per cultura, identità, origine sociale, religione. Sono state individuate diverse strategie traduttive nel caso dei turcismi in riferimento alla loro assimilazione nella lingua standard serbo-croata, alla loro frequenza e al valore semantico nel testo. La forma originale è stata mantenuta (con o senza corsivo) nei casi in cui un lessema non ha un equivalente semantico e funzionale in quanto appartenente a un altro contesto culturale, confessionale e storico. In quella circostanza il lessema necessita di essere spiegato con l'uso di glosse, note a piè di pagina o glossari. Le scelte di traduzione a livello lessicale prese rispetto al valore quantitativo (frequenza) e qualitativo (semantica) di un arcaismo potrebbero essere integrate da diverse altre strategie di trasposizione a livello testuale e sintattico in parte sperimentate da alcuni traduttori. Nel caso delle espressioni regionali è attestata la prevalenza di strategie addomesticanti, cosicché è inevitabile che il testo subisca una semplificazione. Al tempo stesso andrebbe posta una maggiore attenzione alla trasposizione dei registri linguistici per evitare i casi di ipererudizione di testi in cui espressioni colloquiali o regionali di basso registro linguistico vengono riprodotte in uno stile letterario elevato.

In conclusione, l'analisi ha mostrato che la stratificazione lessicale e funzionale di un testo distante nel tempo reale e letterario subisce immancabilmente diversi gradi di semplificazione nel passaggio da un sistema linguistico e storico-culturale all'altro. La resa finale di una traduzione dipende da un giusto equilibrio tra strategie addomesticanti e stranianti, con uno sguardo volto sempre verso il testo originale, che non dovrebbe essere troppo indebolito nella sua forza espressiva, ma anche verso i lettori, che non devono essere disorientati davanti a una traduzione poco scorrevole o colma di elementi stranianti.

## BIBLIOGRAFIA

### LETTERATURA PRIMARIA

- ANDRIĆ I. (1925): *Most na Žepi*, "Srpski književni glasnik", 16/3: 161–167.  
 ANDRIĆ I. (1937): *Il ponte sulla Žepa e altre novelle serbocroate*, trad. di U. Urbani, Le lingue estere, Milano.  
 ANDRIĆ I. (1954): *La sete*, trad. di L. Salvini, Vallecchi, Firenze.  
 ANDRIĆ I. (1995): *Racconti di Bosnia*, trad. di D. Badnjević, BEN, Milano.  
 ANDRIĆ I. (2001): *Romanzi e racconti*, trad. di D. Badnjević, Mondadori, Milano.  
 SCOTTI G. (2006) (a cura di): *Racconti dalla Bosnia*, trad. di G. Scotti, Diabasis, Reggio Emilia.

### LETTERATURA SECONDARIA

- ANDRIENKO T. (2016): *Translation across Time: Natural and Strategic Archaization of Translation*, "Translation journal", <<https://bit.ly/3UkekEv>> [ultimo accesso: 25.04.2023].  
 AVIROVIĆ LJ. (2003): *Il ponte di Andrić collega uomini e cose: sulla traduzione di Ivo Andrić in Italia*, "Comunicare. Letterature lingue", 3: 377–388.

- BANJANIN LJ. (2012): *Pripovetka "Ive Andrića Put Alije Đerzeleza" u italijanskim prevodima*, "Ivo Andrić u srpskoj i evropskoj književnosti", 41/2: 733–749.
- BANJANIN LJ. (2015): *Recepcija i dva italijanska prevoda Andrićeve proklete avlije*, in: Tošović B. (a cura di), *Andrićeva Avlija*, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität-Graz, Graz: 139–150.
- BELIĆ A. (1951): *Oko našeg književnog jezika: članci, ogleđi i popularna predavanja*, Srpska književna zadruga, Beograd.
- BRADAŠ M. (2022): *Dalla periferia al centro. Le prime traduzioni italiane di Ivo Andrić*, in: DIDDI C., BRADAŠ M., D'AMICO T. (a cura di), *Diacritici in copertina. Le letterature dell'Europa centro- e sud-orientale tra strategie editoriali e traduzione*, Collana di Europa Orientalis, vol. 37 – Edizioni Culturali Internazionali, Salerno: 307–320.
- ČORALIĆ Z., ŠEHIĆ M. (2016): *Inherentno ekspresivna leksika u Andrićevim Znakovima*, in: Tošović B. (a cura di), *Andrićevi Znakovi*, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität-Graz, Graz: 573–590.
- DŽINDO J. (2010): *Jedan roman dva prijevoda. O nekim aspektima dviju verzija prijevoda na italijanski jezik romana „Na Drini ćuprija“ Ivo Andrića*, Università di Trieste, Mediterranea, Trieste.
- DŽINDO J. (2013): *La proiezione diacronica delle traduzioni del romanzo "Il ponte sulla Drina" di Ivo Andrić*, in: CAPASSO D., RUSSI R. (a cura di), *Il sogno italiano*, Aonia edizioni, Raleigh: 58–64.
- ĐINĐIĆ M., RADONIĆ D. (2012): *Uloga turcizama u oblikovanju sveta Andrićevih pripovedaka (1925–1941)*, in: Tošović B. (a cura di), *Ivo Andrić – književnik i diplomata u sjeni dvaju svjetskih ratova (1925–1941)*, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität-Graz, Graz: 461–468.
- KATNIĆ-BAKARŠIĆ M. (2007): *Stilistika*, Ljiljan, Sarajevo.
- KILIBARDA V. (2013): *Italijanske teme u Njegoševom životu i djelu*, "Matica", XIV/55: 87–106.
- LOVRENOVIĆ I. (2009): *Ivo Andrić, paradoks o šutnji*, 05.08.2009, Pešćanik, <<https://pecanik.net/ivo-andric-paradoks-o-sutnji/>> [ultimo accesso: 25.04.2023].
- MAVER G. (1924), *Un giovine: Ivo Andrić*, "L'Europa Orientale", IV/1: 51–53.
- MILOSAVLJEVIĆ B., JOVANOVIĆ V. (2012): *O nekim aspektima upotrebe sinonima u Andrićevim pripovetkama*, in: Tošović B. (a cura di), *Ivo Andrić – književnik i diplomata u sjeni dvaju svjetskih ratova (1925–1941)*, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität-Graz, Graz: 503–511.
- NIDA E. (2000): *Principles of Correspondence*, in: VENUTI L. (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London: 126–140.
- NIKOLIĆ B. (1962): *Jezik Iva Andrića*, in: ĐURIĆ V. (a cura di), *Ivo Andrić*, Institut za teoriju književnosti i umetnosti, Beograd: 193–202.
- PILETIĆ M. (1999): *Il problema della distanza temporale nella traduzione delle opere letterarie*, "Rivista internazionale di tecnica della traduzione/International Journal of Translation", 4: 81–104.
- PIZZOLI L. (2017): *La revisione del testo tradotto: dalla parte dell'italiano*, "Italiano LinguaDue", 9/1: 199–222.
- RENKO S. (1979): *Il contributo dato da Umberto Urbani alla conoscenza del mondo slavo*, "Annali del Seminario di Studi dell'Europa Orientale", Nuova Serie, 1: 119–129.
- SALMON L. (2005): *Su traduzione e pseudotraduzione, ovvero su italiano e pseudoitaliano*, in: CARDINALETTI A., GARZONE G. (a cura di), *L'italiano delle traduzioni*, Franco Angeli, Milano: 17–33.
- SALVINI L. (1942): *Poeti croati moderni*, Garzanti, Milano.
- TOŠOVIĆ B. (2019): *Zagrade u Andrićevim romanima*, "Naš jezik", L/2: 487–494.
- URBANAZ-URBANI U. (1927): *Scrittori jugoslavi I*, Parnaso, Trieste.
- ZANI S. (2000): *Luigi Salvini e la letteratura croata e serba*, in: DELL'AGATA G. (a cura di), *Luigi Salvini (1910–1957): studioso ed interprete di letterature e culture d'Europa*, Tip. editrice pisana, Pisa: 19–33.

CHIARA SINATRA  
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TOR VERGATA)  
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-4058-9185

## LA DIMENSIONE POLIFONICA NELLA TRADUZIONE ITALIANA DE *LA LÍNEA DEL FRENTE* DI AIXA DE LA CRUZ

THE POLYPHONIC DIMENSION IN THE ITALIAN TRANSLATION OF  
*LA LÍNEA DEL FRENTE* BY AIXA DE LA CRUZ

*Porque el lenguaje nos aleja del punto de partida  
como esta frase en este folio me la aleja del anterior.  
Solo hablamos de lo que ya no importa.*

Aixa de la Cruz

### ABSTRACT

Partendo dall'enunciazione polifonica presente nel romanzo di Aixa de la Cruz, questo articolo cerca di far emergere la complessità del processo di traduzione letteraria. Con il raggiungimento del medesimo esito sul piano comunicativo e stilistico attraverso la mediazione tra le istanze della dimensione polifonica del testo di partenza e le implicazioni pragmatiche della traduzione italiana, l'autrice di questo articolo dimostra come il rapporto di "equivalenza" tra i due testi si può fondare sull'enunciato e sulle sue funzioni e su come la dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato sostenga strutturalmente l'incontro tra i due testi.

PAROLE CHIAVE: livelli narrativi, pragmatica, discorso riportato, traduzione letteraria

### ABSTRACT

Starting from the polyphonic enunciation present in Aixa de la Cruz's novel, this article tries to bring out the complexity of the corresponding process of literary translation. With the achievement of the same outcome on the communicative and stylistic level through the mediation between the instances of the polyphonic dimension of the source text and the pragmatic implications in the Italian translation, the author of this article demonstrates how the relationship of "equivalence" between the two texts can be based on the utterance and its functions and on how the pragmatic and textual dimension of the reported discourse structurally supports the encounter between the two texts.

KEYWORDS: narrative levels, pragmatics, reported speech, literary translation



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

Il romanzo *La línea del frente* (2017) dell'autrice basca Aixa de la Cruz bene si presta a realizzare un'analisi qualitativa a fini esemplificativi dell'enunciazione polifonica, la cui dimensione qui si può definire “costitutiva della testualità” e “pervasiva” (Roggia 2022: 618). Il presente studio, infatti, vuole prendere in considerazione gli aspetti legati alla manifestazione della polifonia evidenti non solo a livello strutturale nel romanzo, ma soprattutto a livello di enunciato, sia nel discorso del testo di partenza in spagnolo sia nella traduzione italiana di Matteo Lefèvre.

Attraverso un'indagine sulla funzione pragmatica che il fenomeno assume nello spazio enunciativo del romanzo, si punta a stabilire come gli elementi di polifonia siano stati riprodotti dal traduttore e attraverso quali procedimenti.

Prima di giungere ad una riflessione sugli esiti traduttivi della dimensione polifonica del testo di partenza, questo lavoro farà riferimento agli aspetti enunciativi e pragmatici della presenza di una molteplicità di voci nel testo sulla base della concezione della lingua di quegli autori che, partendo dalla centralità della modalità orale, hanno posto l'accento sull'intersoggettività come condizione fondamentale della comunicazione linguistica. Autori di riferimento per condurre questa analisi saranno in particolare Ducrot (1984) e la sua descrizione dell'enunciazione polifonica, più recentemente oggetto degli studi di Calaresu (2004, 2022) e Roggia (2022)<sup>1</sup>. Sulla distinzione operata da Banfield (1979) a partire dall'analisi di alcuni esempi di stile indiretto libero, Ducrot afferma:

Rompant avec la description habituelle du style indirect libre comme une des formes du discours rapporté, Ann Banfield y voit l'expression d'un point de vue, lequel peut ne pas être celui de la personne qui est effectivement, empiriquement, l'auteur de l'énoncé, et elle emploie le terme de « sujet de conscience » pour désigner la source de ce point de vue (1984: 172).

Tuttavia, al fine di scardinare il dogma de “l'unicité du sujet parlant” (Ducrot 1984: 171) l'autore amplia il proprio campo d'indagine alla “pragmatique sémantique” (*ibidem*: 173) grazie all'apporto degli studi, tra gli altri, di Authier (1978). Arriva, quindi, alla nota distinzione tra Soggetto empirico – o autore reale del testo – e locutore, ovvero quell'io che rappresenta il centro deittico nella finzione discorsiva (cfr. Ducrot 1984: 198), ancora diverso dalla figura dell'enunciatore che permette al locutore di introdurre diversi punti di vista nel testo. Tali presupposti appaiono imprescindibili ai fini di questa analisi soprattutto per le relative implicazioni e sviluppi che questo tipo di strategie referenziali ha acquisito nell'ambito della Pragmalinguistica e dell'Analisi Critica del Discorso. Haverkate (1994: 113) ad esempio ha evidenziato come la polifonia in un testo possa essere agevolata da procedimenti discorsivi capaci di indicizzare gradualmente la distanza del locutore dai propri enunciati.

<sup>1</sup> In particolare, in questo lavoro ci serviamo della nomenclatura di Roggia e Calaresu e delle seguenti abbreviazioni: L = Locutore; SE = Situazione Enunciativa.

Nelle pagine che seguono si procederà innanzitutto a confrontare le manifestazioni della dimensione polifonica del discorso in spagnolo con la traduzione in italiano dei medesimi enunciati e, successivamente, sulla base del carattere di dialogicità proprio dei meccanismi di polifonia, si rifletterà sull'evidenza di tali segnali in entrambi i testi.

## LA SITUAZIONE ENUNCIATIVA

Per comprendere come la multidimensionalità dello spazio dialogico creato da Aixa de la Cruz ne *La línea del frente* si concretizzi nell'enunciazione polifonica, possono essere utili qui, più che una sinossi del romanzo, le stesse parole dell'autrice:

La voz principal es la de Sofía, una especie de monólogo interior desde el encierro, porque a medida que avanza la novela ella se recluye cada vez más, mimetizándose con su novio, que está en la cárcel. Quería que el mundo exterior se colara de alguna manera en la narración para que el lector no se dejara arrastrar por la subjetividad de la protagonista y pudiera confrontarla. Entonces aparece una segunda voz en primera persona, la del dramaturgo Cozarowski, que escribió unos diarios que Sofía utiliza para documentarse en su tesis, y aparece Jokin, en las visitas a la cárcel, como un personaje teatral, en estilo directo, con acotaciones muy sucintas. Las visitas a la cárcel son “los hechos” y los soliloquios de Sofía documentan el modo en que “el historiador” ha interpretado los hechos<sup>2</sup>.

La polifonia è il meccanismo principale che nel testo permette la moltiplicazione dei piani narrativi grazie a varie forme di discorso riportato. Il carattere essenzialmente dialogico del linguaggio si esplica nel romanzo in modo che il lettore quasi non lo percepisca grazie ai soliloqui della protagonista che assumono le caratteristiche del flusso di coscienza. Questo permette una moltiplicazione dei livelli enunciativi attraverso l'introduzione di discorsi diretti e indiretti che corrispondono a diverse Situazioni di Enunciazione e a Locutori di diverso grado. Maldonado González ricorda come formalmente il discorso indiretto libero sia un meccanismo discorsivo caratteristico del linguaggio letterario, e poiché esso

---

<sup>2</sup> “La voce principale è quella di Sofía, una sorta di monologo interiore dalla reclusione, perché man mano che il romanzo avanza lei si isola sempre più, identificandosi con il suo ragazzo, che è in prigione. Volevo che il mondo esterno s'insinuasse in qualche modo nella narrazione in modo che il lettore non si lasciasse trasportare dalla soggettività della protagonista, confrontandosi. Appare poi una seconda voce in prima persona, quella del dramaturgo Cozarowski, che ha scritto alcuni diari che Sofía usa nella sua tesi per documentarsi, e Jokin che, durante le visite al carcere, appare come un personaggio teatrale, in stile diretto, con annotazioni molto stringate. Le visite al carcere sono ‘i fatti’ e i soliloqui di Sofía documentano il modo in cui “lo storico” ha interpretato gli eventi”. Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia. <http://unlibroaldia.blogspot.com/2017/10/resena-aixa-de-la-cruz-la-linea-del.html>).

“consiste en la descripción de los contenidos de una conciencia de manera que el punto de vista del narrador y el punto de vista del personaje confluyan” questo suppone sempre una certa ambiguità comunicativa, in quanto: “el receptor no puede saber con seguridad si lo que el narrador dice es responsabilidad suya o si corresponde a un monólogo interior del personaje, ya que no se trata de la reproducción de un discurso, sino de la reproducción de cómo vive la realidad ese personaje” (Maldonado González 1999: 3551).

In maniera evidente, invece, è lasciata al lettore la facoltà di rilevare la moltiplicazione dei piani enunciativi grazie a un espediente narrativo come l’alternarsi tra la narrazione in prima persona di Sofia, il diario del drammaturgo Arturo Cozarowski ed infine i dialoghi che costituiscono il resoconto delle visite in carcere di Sofia introdotti dalla voce di un narratore esterno.

In generale, in quei capitoli del romanzo in cui la diegesi è affidata alla voce della protagonista come Locutore 0 e che qui si considera come la Situazione Enunciativa 0, si riproduce con regolarità lo schema seguente: il Locutore 0 inserisce degli enunciati nella Situazione Enunciativa 0 creando un L1 (un altro Locutore) e una S1 (una Situazione Enunciativa dentro l’altra), e così via. L1 però può essere anche L nel momento in cui nella SE 0 introduce il proprio discorso riportato o discorso indiretto. Naturalmente, il fatto che si tratti di un meccanismo che è possibile replicare, fa di esso un elemento produttivo capace di rendere anche le dimensioni della variazione linguistica.

La struttura del romanzo è, dunque, multidimensionale anche su un piano, per così dire, orizzontale: la successione dei capitoli dipende da un ordine che è dettato dall’alternarsi delle Situazioni Enunciative che corrispondono, rispettivamente, alla narrazione in prima persona di Sofia e che costituisce la SE0, al *Diario de Arturo Cozarowski* (SE1), al resoconto degli incontri in carcere tra Sofia e Jokin attraverso i dialoghi tra i due e che sono introdotti dalla voce di un narratore esterno (SE2).

Nel “Capítulo I” – così come in altri otto capitoli presenti nel romanzo non consecutivamente ma con la stessa intitolazione numerica progressiva – la diegesi in prima persona di Sofia costituisce il piano enunciativo principale con l’introduzione di altre voci che intervengono, a volte, anche simultaneamente. Si pensi, ad esempio, alle conversazioni di Sofia con il portiere Agustín mentre la madre le parla al telefono, alle voci indistinte, a quelle dei militanti e della gente comune che dialoga sull’ETA, alla voce di Jokin nei ricordi della protagonista. Questa molteplicità di voci – compresa quella della stessa Sofia– si inserisce nella SE principale intrecciando essenzialmente forme libere di discorso diretto con altre di discorso indiretto, queste ultime con la presenza di segnali discorsivi: “¿Cuántos sois? Respondo sin pensar: estoy sola”<sup>3</sup> (De la Cruz 2017: 29); attraverso battute di gente che la protagonista incontra casualmente “¿Me deja pasar?”<sup>4</sup> (De la Cruz 2017: 30); mediante affermazioni di altri nei ricordi di Sofia: “Esta es zona de

<sup>3</sup> “Quanti siete? Dico senza pensare: *Sono sola*” (De la Cruz 2022: 33). [Il corsivo è nel testo]

<sup>4</sup> “*Mi fa passare?*” (De la Cruz 2022: 35). [Il corsivo è nel testo]

suicidas, dijo Jokin”<sup>5</sup> (De la Cruz 2017: 33), “Aprovecha para hacer turismo, visita la Sagrada familia, lee en la Barceloneta, decía Carlos”<sup>6</sup> (De la Cruz 2017: 38). Un ulteriore aspetto che rende conto dell’ampiezza della dimensione polifonica nella SE principale è la multimodalità con cui essa si manifesta, ad esempio, attraverso una pluralità di discorsi scritti: il testo della mail di risposta di Arturo Cozarowski a Sofia, le brochure informative sul carcere in cui si reca, le lettere tra lei e Jokin, ecc.

Dopo il primo capitolo e fino alla fine del romanzo nella SE0 si inserisce il “Diario de Arturo Cozarowski” che rappresenta la SE1 del romanzo e viene sviluppata, per quanto in maniera non consecutiva rispetto alla successione lineare della SE0, secondo una sequenza temporale interna, poiché le pagine del diario riportano la data in cui sarebbero state scritte dal drammaturgo. La scrittura diaristica – che di per sé implica la prima persona – qui allo stesso tempo permette di introdurre al suo interno le voci di altri, attraverso alcuni dialoghi in discorso diretto libero o, come per la Situazione Enunciativa principale attraverso l’introduzione di testi di discorso scritto, tra cui lo stralcio di un saggio dello stesso Cozarowski.

Ad alternarsi con i capitoli numerati e il “Diario de Arturo Cozarowski” vi sono inoltre i cinque capitoli intitolati “Visita ordinaria”, “Vis-à-vis”, “Visita ordinaria”, “Llamada telefónica”, “El vecino”, nei quali – come si è detto – il punto di vista della narrazione cambia. La diegesi procede solo attraverso i dialoghi tra i personaggi. La struttura è teatrale, con la presenza di vere e proprie didascalie. In questo caso vengono utilizzate forme di convenzione grafica come il corsivo per segnalare le note che introducono e chiudono lo scambio o le descrizioni a corredo delle battute tra i protagonisti. Ognuno di questi capitoli si conclude con un enunciato che ne segnala la fine, attraverso una forma che di prassi nella scrittura teatrale indica la conclusione della scena appena rappresentata evocando il buio sulla scena: “*Oscuro*”.

## LA DIMENSIONE POLIFONICA E I SUOI INDICATORI NEI TESTI DI PARTENZA E DI ARRIVO

Dagli aspetti strutturali sopra citati, caratterizzanti dello spazio discorsivo rappresentato dal testo del romanzo, emergono almeno due questioni che appaiono fondamentali anche sul piano discorsivo: la presenza di una “cornice citante”<sup>7</sup> o di

<sup>5</sup> “*Esta es zona de suicidi* disse Jokin” (De la Cruz 2022: 38). [Il corsivo è nel testo]

<sup>6</sup> “*Aprovecha para hacer turismo, visita la Sagrada Familia, lee en la Barceloneta, decía Carlos*” (De la Cruz 2022: 46). [Il corsivo è nel testo]

<sup>7</sup> Per le questioni terminologiche e le controverse definizioni delle forme del discorso altrui si rimanda agli studi di Calaresu (2004, 2022), Mortara Garavelli (2009), González Maldonado in Bosque-Demonte (1999).



forme linguistiche che introducono i discorsi riportati nei passaggi tra le varie Situazioni Enunciative e l'incidenza del metadiscorso del Locutore.

Nel testo de *La línea del frente* il meccanismo di polifonia che introduce il discorso diretto libero non è reso esplicito al lettore da alcun segno grafico, non ci sono elementi indicatori. Così non è per il discorso indiretto libero, introdotto da un verbo o da altri segnali linguistici e discorsivi. In generale, gli enunciati propri e quelli di altri s'inseriscono in discorso diretto libero e discorso indiretto libero nei capitoli che si sviluppano attraverso il flusso di pensieri della protagonista, come si evince nel passaggio che descrive il primo incontro con il portiere della casa estiva dove Sofia si è appena trasferita:

Buenas tardes, señorita Icaza.

Mi apellido es Rodríguez, como mi padre, pero sería inútil corregirle. Las llaves de esta casa me hacen o bien una Icaza o bien una intrusa. Siempre me ha resultado incomprendible que se pueda sentir orgullo por un apellido, pero está claro que el tono zalamero del conserje se inscribe en un código crepuscular que tampoco entiendo. Buenas tardes, mucho gusto. Mientras me detalla sus labores –vendrá a diario a recoger mi basura y a comprobar que estoy bien, podará los rosales y cortará el césped, me entregará la correspondencia– intento imaginar cómo transcurre su jornada durante el invierno. [...] Es tartamudo y tiene tics. No sé si debería fiarme de este hombre. Y no, no hace falta que entre en casa a revisar la instalación eléctrica. Espero que haya encontrado todo a su gusto, la chica de la limpieza estuvo aquí hace dos días. Si quiero que siga viniendo de manera regular, él puede gestionarlo (De la Cruz 2017: 15).

Nell'edizione italiana, il meccanismo di polifonia è parzialmente reso esplicito al lettore, in quanto è segnalato convenzionalmente con il corsivo quando si tratta di un discorso diretto libero. In particolare, questo tipo di indicazione permette di evidenziare nel testo la presenza dei dialoghi, rendendo visibili all'occhio del lettore gli interventi dei due interagenti, in modo da ricostruirne plausibilmente la sequenza. Come si vede, la distribuzione dei turni di parola è inframmezzata dal pensiero diretto libero della protagonista, che costituisce la Situazione di Enunciativa 0 dove lei stessa è L0 e L nella Situazione Enunciativa che ne scaturisce:

*Buonasera, signorina Icaza.*

Il mio cognome è Rodríguez, come mio padre, ma sarebbe inutile correggerlo. Avere le chiavi di questa casa, del resto, mi rende una Icaza o un'intrusa. Mi è sempre parsa assurda l'idea di provare orgoglio per un cognome, ma è chiaro che il tono affettato del portiere rientra in un codice crepuscolare che pure faccio fatica a comprendere. *Buonasera, molto piacere.* Mentre mi elenca i suoi compiti – verrà ogni giorno a raccogliere la spazzatura e a verificare che sto bene, potrà le rose e taglierà il prato, mi porterà la posta –, provo a immaginare come trascorra la sua giornata durante l'inverno. [...] È balzubiente e ha una serie di tic. Non so se devo fidarmi di quest'uomo. E no, non c'è bisogno che entri in casa a controllare l'impianto elettrico. *Spero che abbia trovato tutto di suo gusto, la donna delle pulizie è stata qui due giorni fa.* Se voglio che continui a venire in modo regolare, lui può occuparsene (De la Cruz 2022: 14).

Nella stessa Situazione Enunciativa 0 s’inserisce anche il discorso indiretto libero, nell’esempio più sotto esso è indicato come un inciso in entrambi i testi e risponde alla consuetudine della protagonista di estraniarsi dalla conversazione, continuando a fare tra sé e sé le proprie osservazioni sulla realtà, mentre il discorso riportato è introdotto da verbi performativi che hanno la funzione di commentare o interpretare quanto riferito in discorso indiretto e per introdurre il discorso diretto:

Mientras me detalla sus labores – vendrá a diario a recoger mi basura y a comprobar que estoy bien, podará los rosales y cortará el césped, me entregará la correspondencia– intento imaginar cómo transcurre su jornada durante el invierno [...] Al cabo de unos instantes el conserje ha desaparecido con mi bolsa de basura a cuestras y mi madre me grita al oído: Agustín, se llama Agustín. Pórtate bien con él que no tienes a nadie más (De la Cruz 2017: 15–16).

Mentre mi elenca i suoi compiti – verrà ogni giorno a raccogliere la spazzatura e a verificare che sto bene, potrà le rose e taglierà il prato, mi porterà la posta –, provo a immaginare come trascorra la sua giornata durante l’inverno [...] Dopo pochi istanti, il portiere è sparito con la mia busta della spazzatura in spalla e mia madre mi grida nell’orecchio: *Agustín, si chiama Agustín. Sii educata con lui, che non c’è nessun altro* (De la Cruz 2022: 16).

Con lo stesso meccanismo, in questi capitoli, nella Situazione Enunciativa 0 è spesso presente il metadiscorso dell’enunciatore:

[...] Me siento torpe, incapaz de mantener al servicio en su sitio.  
No, esto no ha tenido gracia (De la Cruz 2017: 15–16).

[...] Mi sento goffa, incapace di far stare al posto suo la servitù.  
Be’, quest’uscita non è stata felice (De la Cruz 2022: 16).

También puede traerme bombillas, en caso de que se fundan, e incluso viveres (ésta es la palabra que usa) (De la Cruz 2017: 15).

Può portarmi anche delle lampadine, nel caso in cui si fulminino, e persino viveri (li chiama proprio così) (De la Cruz 2022: 15).

Questo aspetto, inoltre, è in relazione con un’isotopia presente in tutto il romanzo legata proprio alla “voce” che si manifesta nelle considerazioni tra sé e sé in discorso diretto libero della protagonista “Es tartamudo y tiene tics”<sup>8</sup> (De la Cruz 2017: 15) o mescolandosi con le varie forme discorso riportato, sia quelle che non implicano la presenza di un interlocutore concreto: “Así escucho mi voz, me aseguro de que no se oxida. Terrible lo del Estado Islámico. Menudo robo en el derbi vasco” (De la Cruz 2017: 38)<sup>9</sup> sia nelle manifestazioni di polifonia che

<sup>8</sup> “È balzubiente e ha una serie di tic” (De la Cruz 2022: 15).

<sup>9</sup> Così ascolto la mia voce e mi assicuro che non si sia ossidata. *Terribile questa storia dello Stato Islamico. Che rapina nel derby basco.* (De la Cruz 2022: 45)

rivelano una forma di interazione con altri attraverso due forme di discorso diretto libero adiacenti:

Le doy las gracias y descubro que estoy afónica. [...] Ahora convendría que ejercitara mi voz [...]. Así que me pongo a hablar de cualquier cosa. He escuchado que se acerca un temporal, alerta naranja, ¿en serio? Anoche vi una película sobre tsunamis qué curioso, mi madre bien, cómo están los rosales.  
Congelados” (De la Cruz 2017: 111)<sup>10</sup>.

Nella Situazione Enunciativa costituita dal “Diario di Arturo Cozarowski” il meccanismo di polifonia si esplica attraverso le inserzioni di più voci; tuttavia, come interlocutore privilegiato del drammaturgo prevale lo scrittore basco Areilza. Si tratta dell’autore oggetto della tesi dottorale di Sofía che, a sua volta, lo menziona nei suoi discorsi, ma che invece nel “Diario” interviene in prima persona. Rispetto alla Situazione Enunciativa principale, la sua apparizione risulta al lettore più evidente: quando si tratta di discorso riportato essa è segnalata dalle virgolette, altrimenti compare come interagente nei dialoghi con Cozarowski ma senza segnali introduttivi.

L’intenzione dell’autrice di creare una struttura narrativa capace di racchiudere il moltiplicarsi delle voci è manifesta nel capitolo “Llamada telefónica”, nel quale si riporta la trascrizione di una telefonata di Jokin a Sofia dal carcere preceduta e seguita, a sua volta, dalla riproduzione del messaggio registrato con le istruzioni attraverso cui l’istituzione penitenziaria informa il destinatario sulle modalità della chiamata:

GRABACIÓN: Éste es un mensaje grabado de Instituciones Penitenciarias. Un recluso de la prisión de El Dueso desea comunicarse con usted. El precio de llamada correrá a su cargo. La conversación será grabada. Si está de acuerdo pulse la tecla asterisco y espere unos segundos. Si declina cuelgue el teléfono.

*Durante quince segundos, suena el motivo central de La primavera de Vivaldi* (De la Cruz 2017: 145)<sup>11</sup>.

Gli enunciati che costituiscono il messaggio, per lo più direttivi, contribuiscono a una ulteriore moltiplicazione dell’indicalità nel sistema deittico di questo testo. La didascalia che compare alla fine ha la funzione di spiegare, insieme alle altre che

<sup>10</sup> “Lo ringrazio e scopro di essere diventata afona [...]. Ora conviene esercitare la voce [...] Perciò mi metto a parlare di qualsiasi cosa. *Ho sentito che si avvicina un temporale, allerta arancione, davvero? Stanotte ho visto un film sugli tsunami, curioso, mia madre tutto bene, come stanno le rose? Congelate*” (De la Cruz 2022: 136–137).

<sup>11</sup> REGISTRAZIONE: Questo è un messaggio registrato dall’Ente per gli Istituti Penitenziari. Un detenuto della prigione di El Dueso desidera comunicare con lei. Il costo della chiamata sarà a suo carico. La conversazione potrebbe essere registrata. Se è d’accordo, prema il tasto asterisco e aspetti alcuni secondi. Se rifiuta, riattacchi il telefono. *Per quindici secondi suona il tema dominante della Primavera di Vivaldi* (De la Cruz 2022: 180 e 189). [Il corsivo è nel testo]

sono presenti più avanti, i segnali dell'oralità che hanno a che vedere soprattutto con la modalità di realizzazione testo: “(*Toma aire y comienza a leer muy rápido. Omitirá a menudo las pausas entre oraciones. Su prosodia es poco natural, como la de un niño que recita un poema que no entiende*)”<sup>12</sup> (De la Cruz 2017: 146).

## DALL'INFEDELTA' DEL DISCORSO RIPORTATO ALLA FEDELTA' DELLA TRADUZIONE

Nell'analisi della dimensione polifonica che caratterizza *La línea del frente* l'autenticità dei discorsi riportati appare strettamente connessa a due aspetti che rivelano la multidimensionalità del testo in tutta la sua complessità. Da un lato si vuole dimostrare, infatti, quale sia il valore di autenticità dei discorsi diretti nei termini in cui è la questione è esplorata da Calaresu (2004) nella relazione tra discorso originario e riportato. Dall'altro, la puntualità nella ricostruzione degli avvenimenti personali dei protagonisti – nella finzione affidata alla dimensione polifonica – si riverbera sulla realtà extratestuale nella costruzione della narrazione sull'ETA come intenzione comunicativa ultima del Soggetto empirico. Se si accoglie quanto afferma Ulrych (2005: 72), secondo la quale “si può considerare il testo tradotto una forma di discorso riportato”, il concetto di fedeltà traduttiva nel caso de *La línea del frente* può essere esplorato efficacemente in relazione agli elementi interni al testo. Di più, nel suggerire l'approccio allo studio delle varie forme di discorso diretto e indiretto, González Maldonado (cfr. 1999: 3553–54) chiarisce come esse possano essere considerate da un duplice punto di vista: come processo proprio dell'organizzazione testuale – quindi attraverso la prospettiva pragmatica –, oppure come prodotto del suddetto processo di organizzazione testuale con l'analisi delle caratteristiche di quei tipi di enunciati una volta emessi.

Nella percezione dei protagonisti del romanzo l'autenticità dei discorsi agisce a livello pragmatico già nello spazio enunciativo del testo di partenza in quanto “la trasmissione parlata del discorso [...] sia in forma diretta che indiretta, è praticamente sempre infedele” (Calaresu 2004: 49). In questo senso, il discorso riportato, reale o immaginario, comporta necessariamente la ricostruzione di una situazione enunciativa (González Maldonado 1999: 3555). La protagonista sembra essere consapevole dell'infedeltà della ricostruzione affidata alla memoria dei singoli, tuttavia la sua voce fa progredire la narrazione attraverso l'enunciazione dei propri ricordi con continui salti tra livelli narrativi grazie alle forme di discorso riportato. La ricostruzione dei fatti potrebbe così essere distorta *ab origine* proprio a causa di questo tipo di enunciazione. Sul piano del contenuto, nel romanzo la

<sup>12</sup> “(*Inspira profundamente e comienza a leer en modo muy veloz. Siempre omite las pausas entre las frases. Su prosodia es poco natural, como la de un niño que recita una poesía que no capisce*)” (De la Cruz 2022: 181). [Il corsivo è nel testo]

questione dell'assoluta fedeltà testuale di quanto viene citato *verbatim* o riportato nelle parole altrui è centrale, tanto da diventare oggetto delle riflessioni metadiscorsive della protagonista e che nel discorso si concretizzano negli indicatori della deissi testuale:

[...] y al arrancar el motor ya he olvidado si sus palabras exactas fueron «me estás agobiando» o «me agobias». Y hay un abismo entre las dos opciones. Es para volverse loca. Debería grabarlo todo, escribirlo todo, dejar constancia. Porque siento que mi memoria está en mi contra, que es el enemigo desde dentro, y me da miedo (De la Cruz 2017: 119).

[...] e mentre accendo il motore ho già dimenticato se le sue parole precise sono state *mi stai tormentando* o *mi tormenti*. E c'è un abisso tra le due opzioni. Roba da diventare matti. Dovrei registrare tutto, scrivere tutto, lasciarne traccia. Perché sento che la mia memoria congiura contro di me, che è il mio nemico interno, e mi fa paura (De la Cruz 2022: 148).

La sinopsis decía algo así: «desde el exilio, desde el desarraigo, estas controvertidas memorias revisan el concepto de patria, lo reinterpretan. La patria es la eterna Ítaca a la que jamás volveremos, es la infancia perdida, pero también es el ideal utópico que persigue cualquier activista, una arcilla de modelaje flexible como la memoria» (De la Cruz 2017: 95).

La sinossi diceva una cosa simile: “Dall’esilio, dallo sradicamento, queste memorie controverse rivedono il concetto di patria, lo reinterpretano. La patria è l’eterna Itaca a cui non torneremo mai, è l’infanzia perduta, ma anche l’ideale utopistico che persegue qualsiasi attivista, un’argilla da modellare, flessibile come la memoria” (De la Cruz 2022: 118).

En un fragmento de sus diarios, a Cozarowsky le preocupa que no haya forma de saber si lo que Areilza cuenta sobre su vida, el material con el que trabajará en escena, es verídico o inventado (De la Cruz 2017: 109).

In un frammento dei suoi diari Cozarowski si dice preoccupato del fatto che non ci sia modo di sapere se Areilza racconta della sua vita, il materiale con cui lavorerà in scena, sia vero o inventato (De la Cruz 2022: 134).

Nel tentativo di definire il processo traduttivo che ha avuto esito nell'enunciazione polifonica presente in maniera altrettanto sistematica nel testo de *La linea del fronte* è necessaria una riflessione che tenga conto del lavoro operato dal traduttore sia sul testo di partenza a livello macrostrutturale, sia su quelle microstrutture che maggiormente evidenziano la presenza di più voci nel testo. A tale proposito appare necessario ricorrere all'approccio di quei modelli che si sono concentrati sui processi traduttivi da un versante specificamente orientato alla pragmatica e per i quali, come ricorda Hatim, sulla base di studi precedenti, è necessario riconsiderare il concetto di “equivalenza”:

[...] the assumption generally entertained has been that striving to achieve ‘equivalence’ in the act of translation is an attempt at the successful (re)performance of speech acts. That is, in

the quest to approximate to the ideal of ‘sameness’ of meaning, translators constantly attempt to (re-)perform locutionary and illocutionary acts in the hope that the end product will have the same perlocutionary force in the target language (1998: 204).

Visto il carattere essenzialmente dialogico del discorso ne *La línea del frente*, si può sottolineare con Hatim (1998) che tra gli aspetti del testo di arrivo che richiedono un’attenzione particolare nell’approccio pragmatico alla traduzione vi è la spontaneità che caratterizza gli atti linguistici. Di pari importanza è la questione della resa in traduzione dei significati impliciti degli enunciati che, nell’interazione comunicativa, per lo studioso britannico non può che seguire la strada tracciata dagli studi di pragmatica sulla base della riflessione di Enkvist (1973): “best captured by the familiar stylistic principle of dealing with ‘what is said’ against a backdrop of ‘what have been said but wasn’t’” (Hatim 1998: 206).

Soffermandosi sul valore pragmatico di alcuni enunciati di tipo dichiarativo e su altri non dichiarativi ma ugualmente marcati da elementi di tipo espressivo e soggettivo che restituiscono la dimensione polifonica del testo, è possibile notare come l’alternanza delle varie forme di discorso riportato ne rafforzi la funzione espressiva. In particolare, come afferma Ferrara:

Both theoretically and in various domains of applied pragmatics, it has been demonstrated that the interpretation of speech acts depends crucially on their position and status within sequences. The variation in status which underlies the interrelationship of speech acts within sequences leads to the notion of the ‘illocutionary structure’ of a text, determining its progression and defining its coherence (Ferrara 1980, in: Hatim 1998: 206).

Questo aspetto interpretativo nella traduzione italiana della *Línea del frente* si registra soprattutto in enunciati espressi in discorso diretto libero contigui, come ad esempio: “Abrimos en mayo. Cómo no” (De la Cruz 2017: 31) dove il primo enunciato di tipo dichiarativo rappresenta il testo scritto di un avviso che si presenta agli occhi della protagonista, la corretta interpretazione di esso è affidata al contesto situazionale che spiega lo spostamento del centro deittico, mentre il secondo, di tipo espressivo, è il commento di Sofia a quel messaggio attraverso un enunciato che si serve di un indicatore morfosintattico di intensificazione del proprio disaccordo con quanto letto. Nella traduzione in italiano “*Apriamo a maggio. Ti pareva*” (De la Cruz 2022: 36) il secondo enunciato ha valore rappresentativo “per significare che un fatto corrisponde a ciò che s’era pensato o previsto e che non poteva essere diversamente” (Treccani, *on-line*). In entrambi i casi è immaginabile che la potenziale enunciazione a voce alta di queste espressioni possa essere rafforzata anche sul piano fonico dall’intonazione.

Nell’esempio che segue – “Y no, no hace falta que entre en casa a revisar la instalación eléctrica” (De la Cruz 2017: 15), “E no, non c’è bisogno che entri in casa a controllare l’impianto elettrico” (De la Cruz 2022: 15) – il lettore si trova di fronte a un discorso diretto che è una citazione di un precedente discorso. La traduzione

italiana rispetta la funzione pragmatica degli enunciati del testo di partenza grazie alle proprietà strutturali dello stesso e alla coincidenza, nelle due lingue, del meccanismo di intensificazione. Quest'ultima si ritrova sia a livello morfosintattico sia a livello discorsivo, grazie all'efficacia espressiva propria della struttura ecoica. La congiunzione "y" – secondo una tendenza propria anche dello stile indiretto e utilizzata come nel parlato per la ripresa del turno di parola – assume in entrambe le lingue il ruolo di marcatore discorsivo per segnalare proprio l'inizio di un discorso riportato e la natura contro-argomentativa dello stesso.

## CONCLUSIONI

L'intenzione ultima dell'autrice de *La línea del frente* è orientata a offrire una molteplicità di versioni – e quindi, come lei stessa dichiara, di punti di vista il più possibile soggettivi, incompleti e di parte – del racconto di importanti avvenimenti storici e politici dei Paesi Baschi. Questo aspetto, declinato attraverso le vicende personali dei singoli, si rivela "totalizzante" della situazione enunciativa del racconto, implicando l'adesione a una posizione traduttiva che preveda una mediazione che renda fruibile al pubblico di arrivo questo piano di interpretazione del testo oltre a quello linguistico-discorsivo, con la consapevolezza che proprio attraverso quest'ultimo si veicola l'interesse per una visione intimista delle vicende rese note dalla Storia.

La breve ricognizione proposta sin qui dell'enunciazione polifonica presente in maniera così diffusa e profonda nel testo di Aixa de la Cruz lascia intuire la complessità della definizione del processo traduttivo corrispondente che, con il raggiungimento del medesimo esito finale sul piano comunicativo, sembra aver tenuto conto costantemente del fatto che il discorso riportato è, *in primis*, un fenomeno che incide sul piano discorsivo. Sebbene alcune forme di mediazione editoriale siano presenti nella traduzione italiana permettendo di identificare, primo tra tutti, il discorso diretto inserito nel flusso di coscienza o in altre forme di discorso riportato, la necessaria mediazione operata tra le istanze della dimensione polifonica del testo di partenza e le implicazioni pragmatiche della traduzione italiana, dimostrano come la relazione di "equivalenza" tra i due testi possa basarsi sull'enunciato e sulle sue funzioni e come la dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato supporti efficacemente questo incontro.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUTHIER J. (1978): “Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés”, *DRLAV*, 17: 1–87.
- BANFIELD A. (1973): “Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech”, *Foundations of Language*, 10 (1): 1–39.
- CALARESU E. (2004): *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Franco Angeli, Milano.
- EAD. (2022): *La dialogicità nei testi scritti. Tracce e segnali dell'interazione tra autore e lettore*, Pacini Editore, Pisa.
- DE LA CRUZ A. (2017): *La línea del frente*, Salto de Página, Madrid.
- EAD. (2022): *La línea del frente*, traduzione di Matteo Lefèvre, Giulio Perrone Editore, Roma.
- DUCROT O. (1984): *Le Dire et le dit*, Les Editions de Minuit, Paris.
- FERRARA A. (1980): *Appropriateness Conditions for Entire Sequences of Speech Acts*, “Journal of Pragmatics”, 4: 321–40.
- GONZÁLEZ MALDONADO C. (1999): *Discurso directo y discurso indirecto* in: BOSQUE I. et al. *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, Espasa, Madrid: 3549–3595.
- HATIM (1998): *Pragmatics* in: BAKER M. et al. (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, New York-London: 204–208.
- HAVERKATE H. (1994): *La Cortesía Verbal. Estudio Pragmalingüístico*, Gredos, Madrid.
- MORTARA GARAVELLI B. (2009): *La parola d'altri. Prove di analisi del discorso riportato*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- ROGGIA C. E. (2022): *Plurivocità, polifonia e opacità dei testi*, “Italiano LinguaDue”, 1: 617–632.
- S. N. (2017): *Reseña – entrevista: Aixa de la Cruz: La línea del frente* <<http://unlibroaldia.blogspot.com/2017/10/resena-aixa-de-la-cruz-la-linea-del.html>> [ultimo accesso 28.04.2023]
- ULRYCH M. (2005) (a cura di): *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, UTET, Torino.



LUCA BERNARDINI  
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO)  
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-6144-1833](https://orcid.org/0000-0002-6144-1833)

## MIRON BIAŁOSZEWSKI'S *PAMIĘTNIK Z POWSTANIA WARSZAWSKIEGO* IN ITALY: SOME POLEMICAL (AND POLITICAL) REMARKS ON TRANSLATION AND CRITICAL RECEPTION

### ABSTRACT

In its first part, the essay deals with some issues related to the Italian translation of Miron Białoszewski's *Pamiętnik z powstania warszawskiego* (1970) from a comparative perspective with the American (1977, 2015), French (2002), Spanish (2011), and German (2019) translations. In its second part, the paper reviews the critical reception of the Italian edition (2021) of this classic of twentieth-century Polish literature.

KEYWORDS: translation, Miron Białoszewski, memoir, reception, Warsaw Uprising

### ABSTRACT

Nella prima parte il saggio affronta alcuni aspetti della traduzione italiana delle *Memorie dell'insurrezione di Varsavia* di Miron Białoszewski (1970) in una prospettiva di comparazione con la traduzione americana (1977, 2025), quella francese (2002), quella spagnola (2011) e quella tedesca del 2019. Nella seconda parte viene sottoposta a disamina la ricezione critica ricevuta dall'edizione italiana di questo classico della letteratura polacca del XX secolo.

PAROLE CHIAVE: traduzione, Miron Białoszewski, memorie, ricezione, Insurrezione di Varsavia

Miron Białoszewski's *Pamiętnik z powstania warszawskiego* was first published in 1970 by PIW. The first translation into a vehicular language was the American one by Madeline Levine (Białoszewski 1977) which was subsequently republished unaltered in 1991<sup>1</sup>. In 2002, Eric Veaux translated the *Pamiętnik* (Białoszewski 2002) for the renowned French publishing house Calmann-Lévy. Therefore between the first and the second translation of the *Pamiętnik* into a vehicular language passed precisely a quarter of a century, and one could wonder about the causes of such a long delay for a renewed interest of the Western public in Białoszewski's



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)

<sup>1</sup> Slovak and Hungarian, which have preceded the English translation, of course, could not exert such an influence on a broader reception of this text.

masterpiece<sup>2</sup>. There could be several reasons for it. The first one could be that the fame of Miron Białoszewski as a significant literary author was mainly circumscribed, during his lifetime, to Poland and the “Soviet block”, Central European countries<sup>3</sup>. In Italy, for example, translations of his verses could be found only in anthologies and “niche” literary reviews (for the Italian translations up to 2001, see Bernardini 2005)<sup>4</sup>. In France, an anthology of verses (Białoszewski 2008) was published only several years after the *Mémoire de l'insurrection de Varsovie* was brought to a broader audience<sup>5</sup>. The same happened in Germany, since Miron Białoszewski's verses were awarded a volume of translations (Białoszewski 2012) 18 years after the *Pamiętnik* was published in German<sup>6</sup>; in English, Miron Białoszewski as a poet seems to be present up to date only in anthologies (Miłosz 1970: 88–91; Białoszewski 2010: 14–20, 50–56, 72–82). A second reason could be political, as the American translations' dates attest. Madeline Levine's was the only translation into a vehicular language published during the Poland People's Republic years. In contrast, the second edition took place not long after the change of the political system. The Warsaw Uprising, as such, has been widely ignored as a relevant WWII event by a politically left-oriented Western European audience, mainly (probably) because of the involvement of the Soviet Union in its failure. Still, Italian or French public opinion nowadays tends to mix the uprising in Warsaw's Ghetto (1943) with the Warsaw Uprising (1944)<sup>7</sup>. If one of these two events is widely known, this is the one which took place for Easter in 1943<sup>8</sup>. Such is not the case for Germany, where the awareness of the different nature of the two uprisings

<sup>2</sup> Incidentally, in a paper published by the literary review “Comparatistica” in 2005, I mentioned that the lack of a translation of the *Pamiętnik z powstania warszawskiego* had contributed to a relatively poor reception of Mironczewski's work in Italy (Bernardini 2005: 9).

<sup>3</sup> The dates of the translations into Slovak (Białoszewski 1972), Hungarian (Białoszewski 1973), and Czech (Białoszewski 1987), all of them carried out in Socialist times, attest to such a circumstance. It is somehow meaningful the absence of a Russian translation.

<sup>4</sup> Further data about the Italian translations of Białoszewski's verses in 2001–2021 will be available in a paper due to appear on “Pl.It” in the current year.

<sup>5</sup> Other translations of Białoszewski's verses can be found in the anthology edited by Constantin Jelenski (1965: 373–77), and in Hanna Konicka's (2005: 143–230) monograph, *La sainteté du détail infime*.

<sup>6</sup> Other translations by Dagmara Kraus are to be found in Białoszewski (2015), Białoszewski (2013: 33–43), Białoszewski (2018: 976–985); Białoszewski (2015c: 71–85). Dagmara Kraus has also translated Białoszewski's *Tajny dziennik* (Białoszewski 2014b). Esther Kinsky, who has translated the *Pamiętnik* twice, has also translated four of Białoszewski's verses for the literary magazine *die horen. Zeitschrift für Kunst und Kritik* 216, 49. Jahrgang Band 4, Verlag für neue Wissenschaft GmbH, Bremerhaven, 2004, pp. 7–8.

<sup>7</sup> Sometimes it looks like the mixing up of these two happenings is intentional: the publishing house Il Sole 24 Ore, in the blurb of a book devoted to the 1944 Warsaw Uprising (Colombo 2022), proclaims: “[the text] offers a summary of an event that gains even greater value on the occasion of the ‘Holocaust Remembrance Day’”. One wonders why the booklet should have a more excellent value if it appears on the anniversary of another historical event.

<sup>8</sup> A discussion between the French and the Italian translators of the *Pamiętnik z powstania warszawskiego* took place in Paris in 2021 on the 50th Anniversary of the publishing of Białoszewski's *Memoir*, and is due to be published in the next issue of the revue “Mirofor”.

should have satisfactorily developed. In 2014 a new, “uncensored” and “restored” version of the *Pamiętnik* was published by PIW, and this prompted a wave of “revised” translations: not only Madeline Levine amended her largely insufficient translation dating from 1977, but also Esther Kinsky, that had first translated Białoszewski’s *Memoir* as *Nur das was war. Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand* (1994), went through a new translation, much more adhering to the style of the original text, published in 2019 simply as *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand*. The previous “western translations”, the Swedish and the Spanish ones (Białoszewski 2003, 2011)<sup>9</sup>, were still based on the text published in 1970.

The version of the *Pamiętnik* published in 2014 has reinstated – as said – several passages removed either by the censorship or by the editors of the Warsaw publishing house PIW for their political contents. Alas, the editors have also restored several other passages previously written off, possibly, because they did not appear to have real meaning or would add very little to the narration. As a translator, having started my translation in late 2014, I had only the 1977 English translation I could eventually consult to solve doubts, apart from 2002 Eric Veaux’s French edition and 1994 German one. As stated, one could not rely on the original translation by Madeline Levine. There are several occurrences of significant misunderstanding of the text. Such a relatively straightforward sentence as “Niemiec strzelał spod Garnizonowego przy Miodowej, z armaty, w getto, w Bonifraterską” (A German was firing an artillery piece by the Garrison Church in Miodowa Street into the ghetto, into Bonifraterska Street) has become “a German was shooting from the garrison on Miodowa, from a tank, into the ghetto, into Bonifraterska street” (Białoszewski 2015a: 75). Levine has correctly understood Białoszewski’s linguistic trick to employ non-existing augmentative forms, but why should have been the “pucha” on the “wybrzeże”, i.e., the no-man-land between the Germans and the insurgents, be “a big tin can” (a big “puszka”: Białoszewski 2015a: 75), instead of “big empty space” (a big “pustka”)? “Nie wiem, czy miała podwórze. Czy jak to się zwało” (“I don’t know if it had a courtyard. Or what one would have called it”: Białoszewski 2014a) has surprisingly become “Or how it was demolished” (Białoszewski 2015a: 93)<sup>10</sup>. A “szafka zasuwana na harmonię” (Białoszewski 2014a: 124) is very likely a “roller shutter cabinet”, somewhat less so a cabinet “shoved against a wooden harmonium” (Białoszewski 2015a: 130). Some misunderstandings are not that important, as long as the book’s overall meaning is concerned, but still, they can produce far-reaching outcomes. Levine has translated the relatively obscure military technicism “cekaemy” (an acronym for “ciężki karabin maszynowy”) as “grenades”, and this has passed into the German translation<sup>11</sup>. In fact, had the

<sup>9</sup> Piotr Sobolczyk has thoroughly discussed the Spanish edition in an essay due to be published in the forthcoming issue of “Pl.It” (2023).

<sup>10</sup> The translator could have easily read “rwało” for “zwało”, but the misunderstanding has passed unaltered into the 2015 “revised” translation.

<sup>11</sup> “Sie werfen ihre Granaten und hauen ab” (2019: 259). Katarzyna Olszewska Sonnenberg (2011: 244) has decided to translate “cekaemy” with “metralletas”. “Metralleta” is not an accurate rendering of

“cekaemy” thrown by the two German soldiers at the depot in Muranów been two grenades (Białoszewski 2014a: 188), Teik would not have lived to tell the story: they were two heavy machine guns instead, and quite understandably Teik thought not to collect them, even as such weapons would be of great use to the insurgents, because they would have encumbered him in his flight: “He took off. He chose well. Because he’s still alive’ (Białoszewski 2015a: 199). Such a sequence of nominal phrases like “My. Trudno. Swoje” is at the same time very białoszewskian and very varsovian, but “swoje” means “we have done what was to be done, we did ours”, so can not be translated as “Our own kind” (Białoszewski 1977: 116), nor “Our own people” (Białoszewski 2015a: 115). “Rozwalania” in Białoszewski’s (2014a: 179) specific parlance are street executions, not “cave-ins” (Białoszewski 2015a: 189): why should have the “cave-ins” ceased by September 10, since there were still shells and bombs coming down all over the city? Of course, it was only the summary executions that were suspended because of relatively well-known political reasons<sup>12</sup>. Białoszewski – we all know – was obsessed with topographical details: one could very quickly draw a map of 1944 Warsaw just according to the text of the *Memoir*. So one could be tempted to think that the sentences “Było trochę ciasnych uliczek. Ale z zabudową pod Kubusia Puchatka” (Białoszewski 2014a: 187) refer to ulica Kubusia Puchatka<sup>13</sup>, but should also take into account that this very street is located in the Śródmieście district, not in Żoliborz, and here the poet is explicitly referring to the military situation north of Inwalidów and Wilson square: “Żoliborz kilka razy mniejszy. [...] Bloki nie zbyt wysokie. Wyższe stały tylko przy placu Inwalidów i Wilsona (dziś Komuny Paryskiej)”. Therefore “Ale z zabudową pod Kubusia Puchatką” should be translated as “with houses à la Winny the Pooh”. Not as “Near Winny the Pooh street” (Białoszewski 2015a: 198) since that street was all but near<sup>14</sup>. So, the seldom error always happens in any translation, but one has to grasp what is relevant for the author. An extremely personal, even “intimate” precision of the chronological and topographical setting of the events of the Warsaw uprising is a crucial factor in Białoszewski’s will to recreate in his memory the city

---

the acronym “cekaem”, which should translate into “ametralladora”, but Miron Białoszewski likely had in mind not really a heavy machine gun, but a light one (“elkaem”) or a submachine gun.

<sup>12</sup> The same is to be found in the German translation (“Einstürze von Häusern”, Białoszewski 2019: 246), whereas Eric Veaux and Katarzyna Olszewska Sonnenberg have correctly translated, respectively, “les liquidations” (Białoszewski 2002: 212) and “los fusillamentos” (Białoszewski 2011: 232). Himmler’s order stopped the summary executions of the civilians on September 9 (Richie 2013: 348–49).

<sup>13</sup> This has happened not only to Madeline Levine, but also to Esther Kinsky, alas also in her second, revised translation (“Kubuś-Puchatka-Strasse”, Białoszewski 2019: 258).

<sup>14</sup> I am indebted to Igor Piotrowski, Adam Poprawa, and Tadeusz Sobolewski for their help in clarifying this not-so-secondary topographical detail: I could not figure out how something in Żoliborz could be near Winny the Pooh street and wondered whether in pre-war Warsaw that name could have possibly been given to a street in that suburb. It is worth noticing that Eric Veaux has correctly, even if paraphrastically, translated “comme dans un conte pur enfants” (Białoszewski 2002: 222). On the other hand, the Spanish translator seems to have a rather confused knowledge of Warsaw’s topography since she has not only translated “calle del Kubuś Puchatek” but also “la calle de Wilson” (Białoszewski 2011: 243).

he was born in during the process of her destruction and the extermination of his fellow inhabitants. No translator should oversee this<sup>15</sup>.

Another critical factor of the book is the linguistic register employed by Miron Białoszewski. In a paper that is bound to appear on "Pl.It", I went through the difficulties met in a translation that tried to comply with Z. Barańczak's signaling three different and intertwined linguistic "layers": that of child language as incompatible with adult language, that of spoken language as opposed to written language, that of colloquial language as a negation of "high" language (Barańczak 1976: 292–293). Here I will give further odd examples of the difficulties a translator could encounter, mainly related to the "lessico familiare" (the family parlance, or lexicon, Natalia Ginzburg devoted a famous memoir) used by Miron and his family. I have never been able to establish what botanical family the "trawka warkoczowa" belongs to (Białoszewski 2014a: 39), therefore had to recur to a neologistic equivalent ("erba trecciolina"), nor how to translate appropriately "szwurgoły" but, to my partial excuse, neither did the most acclaimed Polish translators of Italian literature, such as Halina Kralowa, Kasia Skórska or Joanna Ugniewska (strictly in alphabetical order): "calzoni mezzi sbrindellati" will have to do (Białoszewski 2021: 48). Everybody knows or should know that there is no way to translate the archaic Polish verb "łazić" that nevertheless is crucial in Białoszewski's lexical infantilization of his narrative. In her foreword to the 1977 edition of her translation, Madeline Levine (Białoszewski 1977: 17) had counted "approximately" 250 occurrences of the verb "latać" in its non-literal meaning, i.e., "to run", "to flee". An attempt to preserve as many of these occurrences as possible, employing not only the verb "volare" but also the referring locution "di volata", has been severely curbed by the editor of the publishing house Adelphi, precisely as my rendering of "chyba", another astonishingly recurring word, with "mi sa", that has quite often (if not always) changed with "forse" ("perhaps"), "mi sembra" ("it seems"), "credo" ("I think") "probabilmente" ("probably"), and so on, even though "mi sa" is a bisyllabic locution exactly as "chyba", and for a Polish poet the amount of syllables is not indifferent.

As I have already mentioned, Białoszewski makes use of "augmented" hypocorism, such as "pucha" instead of "pustka", "micha" instead of "miska", "klucha" instead of "klusek": it has been quite challenging to convince the editor at Adelphi to accept Italian equivalents, "scoda" and "macchero", but there was still no way to translate not periphrastically "pucha" ("grande vuoto"). On the other hand, one of the tools Białoszewski employs to achieve a high level of infantilization of the language is the use of diminutives. In this field, I have encountered unexpected

<sup>15</sup> Eric Veaux's French translation provides ample evidence of an excellent knowledge of the political, historical and topographical background of Białoszewski's *Mémoire*. He could have somehow adhered much more to the original's broken syntax. I do not share the choice to translate the toponyms into French. The names of the streets in Warsaw have indeed very poetical "speaking names", and for this reason I have decided to introduce into the Italian edition an appendix, i.e., a translated index of the streets mentioned in the book, with further information about their eventual disappearance in nowadays city.

resistance from the editor mentioned above, which would regard many as derogatory rather than childish. Such was the case of “mundurki” worn by the “harczerzyki” running into battle: my proposal for a translation as “divisine” was rejected because such a term was considered derisive, and I accepted to change it into “piccole uniformi”. I did not manage to maintain “edificiuccio cessettoso” for “wychodkowy budyneczek” (Białoszewski 2014a: 185) but I think “costruzioncina ccessosa” is still a good compromise (Białoszewski 2021: 222). Instead, “ripostigliuccio nicchietoso” would not pass, mainly because the English and French translations had respectively given “hidden recess” and “recoin” as solutions, so that I had to put up with “nicchietta di scorta” (Białoszewski 2021: 110). As I have stated elsewhere<sup>16</sup>, the outcome of the translation process is the result of much negotiating: not only between different languages or cultural systems but also, mainly, translator and editor.

The Italian translation of the *Pamiętnik z powstania warszawskiego* meant to offer the Italian reader Białoszewski's text by placing it at the intersection of two concepts: that of “foreignizing translation” developed by Lawrence Venuti (1995: 20) and that of “text of bliss” (“texte de jouissance”) conceived by Roland Barthes (1973: 25)<sup>17</sup>. After the publication, I have wondered whether my translation has satisfied these methodological requirements or if this would facilitate the Italian reception of Białoszewski's works. On the other hand, critics and the readers' audience could have rejected such an attempt that could have been detrimental to Białoszewski's good critical fortune south of the Alps. I am therefore glad to say that, in general, from the moment of the publication of the Italian translation of Miron Białoszewski's *Memoir of the Warsaw Uprising*, the critical reception in the press of the Apennine Peninsula was favorable. Sales figures, which see – as of August 13, 2022, on a print run of 5073 copies – 2361 copies already sold, attest this<sup>18</sup>. The figure may have already reached 3,500 copies by the end of spring 2023.

Critical reception also presents relevant figures. By the end of May 2022, eight reviews had been published in national or local newspapers, one on an influential blog on the Internet, one on the website of Italy's most important news agency, and one read on the radio. Other reviews have appeared on more or less widespread blogs<sup>19</sup>. On November 14, 2021, the ANSA press agency announced the *Memoir* as

<sup>16</sup> In the already mentioned article due to be published on “Pl.It” 2023, where I have given many other examples of these negotiations.

<sup>17</sup> For Roland Barthes (1990: 14), a “text of bliss” is one “that imposes a state of loss, the text that discomfords (perhaps to the point of a certain state of boredom), unsettles the reader's historical, cultural, psychological assumptions, the consistency of his tastes, values, memories, brings to a crisis his relation with language.” Such a definition seems to fit Białoszewski's prose perfectly.

<sup>18</sup> Figures provided, for 2022, by Henk Proeme and, for 2023, by Adelphi publishing house.

<sup>19</sup> To Marilia Piccone, author of the blog “Reading by Candlelight,” Miron Białoszewski puts his memoirs in writing “to find the voice of the boy he had been, to recount those days as he had lived them, with the recklessness and ardor of youth. For it is a young voice that comes out of these pages, and the written word reproduces the spoken one.” Piccone expresses her conviction “that there is nothing invented in this utterly necessary book that strikes us by the facts it recounts and by the

the “book of the day”. Paolo Pietroni (2021), a literary and theater critic, wrote a review essentially paraphrasing the afterword for the Adelphi edition, highlighting the anti-heroic and anti-rhetorical nature of the “truly unique” pages of the *Memoir*, showing the daily collective life disturbed by the violence of history. Two genres of reviews should be distinguished here: those of a more journalistic nature and those more focused on the fictional features of the work. Włodek Goldkorn – a journalist of Polish origin – in his review, published in the “Robinson” supplement attached to the “la Repubblica” newspaper of August 28, 2021, pointed to problems more related to today's popular political topics (for example, homosexuality). Goldkorn (2021) probably wanted to convey to the Italian readers a range of historiographic information about the sixty-three days of the Warsaw uprising rather than reconstructing the book's genesis or subjecting it to a critical analysis. The reading made by Goldkorn seems to be marked by the principles of “political correctness”. Apart from Białoszewski's homosexuality – the journalist has underlined his empathy for the Jewish characters of the *Pamiętnik* or the “feminist” nature of literary criticism practiced by the first critic in Poland, who announced the *Memoir* as an “absolute masterpiece”, Maria Janion. Another expert of things Polish, Francesco Cataluccio (2021), author of *Vado a vedere se di là è meglio*, in a review that appeared on the blog “il Post” on September 17, 2021, included the *Memoir* in the context of historical and intellectual debate about the Warsaw Uprising. He has also connected the *Pamiętnik* to the tragic and naive testimony of Wanda Przybylska, *Cząstka mojego serca*, which was translated into Italian in the 1960s. I do not know how exactly the following statement reflects the narrative approach of the *Pamiętnik*: “The account seems to be the story of someone who unknowingly found himself in the whirlwind of events without understanding why, and tells about it in a stream of consciousness, with forgetfulness and mistakes, inventing funny neologisms, commenting and almost mumbling, as some freaks use to do in front of a beer booth.” Maybe Miron Białoszewski would have appreciated it. On the other end, it is not sure that he would have shared the belief that in his narrative “[t]ruth and untruth inevitably mix and mingle.” After all, in the first pages of the *Pamiętnik* Białoszewski (2015a: 3) had programmatically stated that “I shall be frank recollecting my distant self in small facts, perhaps excessively precise, but there will be only the truth.” Although – as Philippe Lejeune (1975) teaches us – the “autobiographical pact” has a value of literary convention, not a documentary one.

On the pages of “l'Avvenire”, the newspaper of the Italian Episcopal Conference, the comments reserved for the *Memoir of the Warsaw Uprising* reflect a reasonably common phenomenon that can be noticed in the non-specialist press: a certain tendency to confuse the Warsaw ghetto uprising (April 19–May 16, 1943)

---

language that seems to have been hit by a bombardment.” In all likelihood, it may not be entirely appropriate to paint as a teenager someone who, in 1944, was twenty-two years old and attending university studies.

with the later uprising in Warsaw from August 1944<sup>20</sup>. Righetto has produced such a reference because both uprisings appear in the film *The Pianist* by Roman Polański (2002). The problem is that for more than half of the review, the author avoids going into the literary specificity of the work. When he finally does it, he reveals some difficulties in identifying the genre to which the text belongs, defining it – despite the book’s title – as “a journal from those years.” No wonder religious or para-religious aspects of the books draw the reviewer’s attention. They can either be the ruins of churches or the “prayers raised on the morning of August 15 in memory of the miracle on the Vistula, when in 1920 the Polish Army defeated the Bolshevik Red Army, preventing it from attacking the Western Front.” It seems, however, that religious enthusiasm did not allow Righetto to notice the irony displayed by Białoszewski when he turned the “miracle on the Vistula” upside down. The author of the *Memoir* pointed out how, this time, in 1944, the inhabitants of Warsaw prayed not for the defeat of the Red Army but for the Soviets to enter the city as quickly as possible. Righetto does not fail to point out how the author of the *Memoir* was able to “combine ‘ethical reliability’ and ‘awe’”.

In the daily “l’Adige”, in an extensive review titled *L’eterna gioventù, il grande romanzo* (*The eternal youth, the great novel*) published on September 13, 2022, Carlo Martinetti (2022) wrote about the style of the book as of a narrative based on “an excited, shattered and erratic speech”, in a free flow of memories that can convey “a truth far from that of the opposing propagandas.” In the writer’s opinion, the review that appeared in the online magazine “Blow up” (but also available in print form, to be found at newsstands) in a collective review entitled *The wild bunch. Grandi libri usciti quasi insieme* (*The Wild Bunch. Great books released almost simultaneously*) is definitively noteworthy. Here Białoszewski parades with Somerset Maugham, Lawrence Osborne, and Colson Whitehead as an author nurturing “literature as a testimony” and featuring as a “perplexed witness”. Maurizio Bianchini (2021: 134) compares, not altogether wrongly, the *Memoir of the Warsaw Uprising* and Kusturica’s movie *Underground*. Somehow naive sounds Bianchini’s definition of Białoszewski as a poet “appreciated, even not as much a Herbert or a Szymborska, possibly because he was not helped by his homosexuality, in a sexophobic country such as Poland” (*ibidem*). Bianchini recognized that the few lines from Arthur Sandauer’s evaluation of Białoszewski’s

<sup>20</sup> It is in some ways understandable that this happens, especially in the period of the “International Holocaust Remembrance Day” (January 27), as in the case of the “Bulletin of the Jewish Community of Milan,” which published a telegraphic review in the January 2022 issue. Quite a different space the text was accorded by the blog “Pulp books. Quotidiano dei libri,” where Paola Quadrella (2021) reviewed it together with Joe. J. Heydecker, *Il ghetto di Varsavia. Cento foto scattate da un soldato tedesco nel 1941* (*The Warsaw Ghetto. One Hundred Photos Taken by a German Soldier in 1941*), translated by R. Muratore, Meltemi 2021). Quadrella has framed the *Pamiętnik* critically well, taking advantage of the references to the “famous, late and beautiful Passover of 1943,” that of the ghetto uprising, to relate Białoszewski’s *Memoir* to the shots taken by Heydecker inside Warsaw’s Judische Wohnbezirk in the winter-spring of 1941. The last photo in the collection, depicting the sea of rubble in the ghetto in November 1944, could illustrate a photographic edition of the *Pamiętnik*.



works quoted in the afterword of the Italian edition of the *Memoir of the Warsaw Uprising* “restore confidence in the mission of literary criticism” (hurray!). Moreover, he is ready to admit that “even the style of the *Memoir* is equidistant from emphasis and victimhood. These feelings characterize uprisings.” One immediately agrees with Bianchini that the hero of the memoir “listens to, helps, consoles, transports, moves among a ‘junk of objects’ left behind by the insurrection, in a constant breathlessness that his prose enhances” (*ibidem*). Furthermore, one could even share his definition of the *Pamiętnik z powstania warszawskiego* as a reportage, not a memoir. One could also consider a connotation of the language used by Białoszewski as “écriture blanche”, the “white writing” theorized by Roland Barthes (Bianchini 2021: 135). Why not? Bianchini’s review reveals itself as one of the most original pieces of criticism written in Italy on the *Memoir of the Warsaw Uprising*.

In an unsigned review published in the daily “l’Adige” on November 22, 2021, the *Memoir* is described as a narrative of a “meticulous and attentive civil witness that does not get excited or takes part but assists [to events] almost from an external position, completely anti-heroic and, of course, without any trace of rhetorics.” The anonymous reviewer goes on: “There is, so natural, implicit, more than hidden in what the narrator describes, a look full of humanity right where this seems not to exist any longer.” One could not agree more. Unfortunately, not so, as the review in the “La lettura” supplement of Italy’s leading daily newspaper, “Corriere della Sera,” is concerned. Here, the Italian translation of the *Memoir of the Warsaw Uprising* has become only a pretext to recall the introduction of martial law in Poland by General Wojciech Jaruzelski on December 13, 1981. The review appeared in a four-page insert titled *Orizzonti geopolitici (Geopolitical Horizons [sic!])* devoted to thirty years since the collapse of the USSR [sic!], in a box entitled *From Poland a sign that the empire was shaking [sic!]*. The author, Federigo Argentieri, historian of Eastern Europe and professor of political science at the John Cabot University in Rome, suggests (“maybe it is not a coincidence”) that the publishing house Adelphi wanted to publish Miron Białoszewski’s *Memoir of the Warsaw Uprising* because of the “approaching fortieth anniversary of the coup d’état carried out in Poland on December 13, 1981” [sic!]. This connection has probably occurred because, in the same article, Argentieri (2021: 12) refers to Antonio Macchia’s publication on *Solidarność and the end of the Soviet bloc*. The article ends with the surprising observation that “Jaruzelski’s military coup of forty years ago accomplished little: it simply delayed the collapse of the communist regime, which used both [sic!] Białoszewski (he died in 1983) and the uprising [sic!] for its propaganda ends. Which one regime melted like snow in the sun in 1990 with the entire Soviet bloc.” It is hard to understand – nor does the author of the “review” care to clarify this – when and how the communist government would have employed Białoszewski’s *Pamiętnik* for propaganda purposes. On the other hand, in support of such statements, which we could euphemistically describe as “bold” – if not historiographically – then at least from a chronological point of view, the article

is provided with a photograph of General Wojciech Jaruzelski and Lech Wałęsa at the same table. It is a pity that the author could not make Miron Białoszewski sit at it. After so many insightful reviews highlighting the literary, stylistic, cultural, and, of course, historical and documentary features of Białoszewski's masterpiece, the fact that the literary supplement to the most relevant Italian journal reveals this level of provincialism, making Polish literature (recently awarded the Nobel Prize) an insignificant addition to the country's political history, which at its turn is perceived as an (insignificant?) addition to the actual occurrence of this part of Europe, provides ample evidence that Russia, and only Russia – whether in the form of the USSR or in the not less disturbing form of Putin's presidency – still in 2021 seemed to be the only subject of interest for some Italian journalists. Readers of the "Corriere della Sera" might feel a sense of dissatisfaction because of the absence – in this Polish "szopka" – of a mention of the futile heroism of the Polish lancers who immolated themselves against the German panzers in September 1939<sup>21</sup>, but if anyone had feared the absence of the Polish pope, they can rest assured: Karol Wojtyła is there. After all, a saint is at his place in a "szopka", a Nativity crib.

Of course, the texts written by those who – even without being specialists in Polish affairs – can understand and appreciate the artistic nature of the *Memoir of the Warsaw Uprising* have a completely different depth and value<sup>22</sup>. An authentic Polish philologist reviewed the Italian translation in "Alias", a cultural supplement attached to the communist daily "il Manifesto", which brings together the best Italian critical minds. Andrea Ceccherelli (2021) reconstructed the text's genesis and carefully analyzed its stylistic features, observing how in the *Memoir*, the flow of memory consciously carries the characteristics of the spoken word, responding to a specific mimetic intention of the author. It recreates the memory process that takes place in the act of narration. The reviewer rightly mentions what Marek Edelman said to Hanna Krall about the story in *Zdążyć przed Panem Bogiem* (*Shielding the flame: an intimate conversation with Dr. Marek Edelman, the last surviving leader of the Warsaw Ghetto uprising*) "We are not writing history, we write about memory." A common feature of Białoszewski and Edelman is the anti-heroic and anti-patriotic way of telling about their respective Uprisings, just as the poet Anna Świrszczyńska did it performing other stylistic and literary choices. For the author of the review, the core of the narrative is the destruction of the Polish capital, "a symbolic event that equates to the collapse of our entire civilization." Art, philosophy, and religion have made all this possible by anesthetizing the human race with ideas as noble as they are illusory: only the "small facts", "fakciki", about

<sup>21</sup> It may be worth mentioning here that the inventor of this untruthful and defamatory legend was the "Corriere" correspondent in the Nazi rear of the conflict, Indro Montanelli.

<sup>22</sup> These need not necessarily be specialists in Polish culture, as the author of a review that appeared on the "Mangialibri" blog attests. Beyond some naiveté (and even some insistent and blatant "crypto citations" from the text published by Martinelli [2021] in the "Adige"), Gian Paolo Grattarola (2023) is the only reviewer who has correctly pointed out the Proustian quality of the process of reconstructing the workings of memory undertaken by Białoszewski in his *Memoir*.

which the survivor writes, are genuinely worth immortalizing, small things, fragile like the human being itself. According to Ceccherelli, the *Memoir* should be read “aloud, and a good director could transfer it to the theater”. Another critic, Eraldo Affinati, also captured the theatrical potential of the text. In the newspaper “Il Riformista” on October 21, 2021, the writer noted: “At first glance, the *Memoir* does not seem to be a literary work, although it is in the highest degree.” Indeed Affinati (2021) – even if he does not know Polish – seems to have fully grasped the literary quality of the *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Affinati writes: “Anyone who approaches its dense and compact pages [...] arranged in a very suggestive notebook style, between every day and hallucinatory chronicle, [...] has the impression that he is clutching a hot lava stone in his hand: there is no time to breathe between one page and another, everything seems to collapse in front of our eyes.” The point that “toponymic explanations give the narrative vitality and color: they are part of the account,” is very accurate. Affinati has perfectly captured the “almost theatrical” nature of the “broken and repeated” sentences, composed “as if they were to be recited in a monologue on stage.”

If one can express a value judgment, the first review, which appeared in the “Tuttolibri” supplement to the newspaper “La Stampa” on August 28, 2021, appears to be the most beautiful. Author Federica Manzon emphasized various female characters’ roles in the *Memoir*. It is no accident that the review title is: *Varsavia 1944: gli uomini insorgono e nei rifugi comandano le donne* (*Warsaw 1944: Men Rise, and Women Rule in Shelters*). Manzon, who also does not speak Polish, attaches great importance to the “syncopated style” of the text, “animated by the conviction that writing must avoid all sublime to go straight to sensations.” For the author of *La nostalgia per gli altri*, what Białoszewski performs is “an ethical effort that aims to convey through the style the authenticity of a historical fact that only memory can reconstruct.” The language of the *Memoir* for Manzon is “rhythm, impression, charm, gulf.” Language makes it a fascinating reading “which plunges the reader to the ears in the streets, sewers, the rubble of Warsaw.” The comment that the *Pamiętnik* “is perhaps above all a city’s novel” seems accurate. “A map in which the accuracy of dates and places becomes a way to hold together those places that lose their regular continuity under bombardment and begin to disintegrate, covered with holes, gaps while everything is on fire”. One has to admit that the ending of the review has a lyrical force rarely found in critical texts: “Suddenly everything becomes quiet. [...] Capitulation. Insurgents lay down their weapons. [...] And it is precisely in this moment of suspension, when young Miron asks himself the question: ‘but is this the real end?’, that the final meaning of all wars resounds: when the city is no more, the survivors wander among monstrous ruins, then high, then low, then empty, when the destroyed Warsaw becomes Dresden, Hiroshima, Sarajevo, Aleppo, and we only hear someone’s cry that explodes, loud and liberating.” A minimal reference to the *Pamiętnik* occurs in a booklet enclosed in the financial daily “Il Sole 24 ore” in January 2022. The former Consul of the Republic of Poland in Milan has written a foreword to *Varsavia 1944* by Paolo Colombo

(2022), a full professor of Political Sciences at Milan Catholic University. Dr. Adrianna Siennicka has quoted an excerpt from the afterword of the Italian translation of the *Pamiętnik z powstania warszawskiego* related to the “inexistence of a language capable of communicating the meaning of an experience, the destruction of an entire city seen from the inside, unprecedented in the recent history of mankind.” The booklet itself is supposedly a history lesson on the Warsaw Uprising. It refers to Białoszewski’s *Memoir of the Warsaw Uprising* only in the bibliography, attesting (once again) how little historians seem to grasp the new perspectives a literary work of art can open on such an intricate and sensitive subject<sup>23</sup>.

## BIBLIOGRAPHY

- AFFINATI E. (2021): *L'orrore del 1944 in diretta, così la città fu rasa al suolo*, “il Riformista”, 21/10/2021, p. 10.
- ARGENTIERI F. (2021): *Dalla Polonia il segnale che l'impero vacillava*, “la Lettura”, supplemento letterario al “Corriere della Sera”, 05/12/2021, p. 12.
- BARAŃCZAK Z. (1976), *Człowiek bezbronny*, in: GŁOWIŃSKI M., SŁAWIŃSKI J. (eds.). *Literatura wobec wojny i okupacji*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 291–305.
- BARTHES R. (1990<sup>15</sup>): *The pleasure of the text*, translated by Richard Miller; with a note on the text by Richard Howard, The Noonday press: Farrar, Straus and Giroux, New York [R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973].
- BERNARDINI L. (2005): *All'ovest di Mironczewski: alcune considerazioni sulle ricezione italiana dell'opera di Miron Białoszewski*, “Comparatistica”, annuario italiano, anno quattordicesimo, 9–34.
- BIAŁOSZEWSKI M. (1972): *Pamätnik z Varšavského povstania*. translated by Jozef Gerbóc, Smena, Bratislava.
- BIAŁOSZEWSKI M. (1973): *Napraforgók ünnepe*, translated by Grácia Kerényi, Kossuth Könyvkiadó, Budapest.
- BIAŁOSZEWSKI M. (1977): *A Memoire Of The Warsaw Uprising*, edited and translated by Madeline Levine, ARDIS, Ann Arbor, Mich., then Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1991.
- BIAŁOSZEWSKI M. (1987): *Pamätnik z Varšavského povstání*, translated and with a foreword by Daniela Lehárová, Odeon, Praha.

<sup>23</sup> An approach to the *Pamiętnik*'s text dictated by extra-literary circumstances such as – for example – the anniversary of the Warsaw Uprising on August 1st is not always a harbinger of an underestimation of its artistic depth. Evidence of this is the article *Insurrezione di Varsavia. Un monito per l'attualità (Warsaw Uprising. A warning for current events)*, published on the website “Abbanews. Notizie senza confine”, where Paola Copello (2022) juxtaposes Białoszewski's *Memoir* with Andrzej Wajda's film *Kanal* and emphasizes the classical origins of a narrative where “on the hero in arms is superimposed an anti-hero, a novel Ulysses, destined to land on an Ithaca of which few original traces will survive.” On the other hand, I have here deliberately omitted to go through the review by Alfredo Ronci (2022?) that appeared on the blog [www.paradisodegliorchi.com](http://www.paradisodegliorchi.com), since is centered on the astonishingly mistaken belief that 1944 Warsaw uprising was the first act of resistance waged by the Poles against the German occupant. Nobody is obliged to write about topics he knows very little about.

- BIAŁOSZEWSKI M. (1994): *Nur das was war. Erinnerungen aus dem warschauer Aufstand*, übersetzt von Esther Kinsky, Verlag Neue Kritik, Frankfurt am Main.
- BIAŁOSZEWSKI M. (2002): *Mémoire de l'insurrection de Varsovie*, traduit du polonais par Erik Veaux, Calmann-Lévy: Paris.
- BIAŁOSZEWSKI M. (2003): *Dagbok från upproret i Warszawa*. Übersetzung: Catherine Berg och Jan Mizerski. Förlag: Catherine Berg & Jan Mizerski, Fyrverkarbacken 23, 112 60 Stockholm.
- BIAŁOSZEWSKI M. (2008): *De la révolution des choses et autres poèmes*, traduits du polonais par Hanna Konicka et Erik Veaux, l'Harmattan, Paris.
- BIAŁOSZEWSKI M. (2010): *Five Poems*, translated by Andrzej Busza, Bogdan Czaykowski, Gabriel Gudding, Rick Hills, Katarzyna Jakubiak, *Seven Poems*, translated by Katarzyna Jakubiak, Rick Hills, Katarzyna Szuster, Mark Tardi, *Nine poems*, translated by Monika Kocot, Ela Kotkowska, Katarzyna Szuster, Mark Tardi, Alissa Valles, Ilona Zineczko, *Aufgabe #9*, Berkely, CA: Litmus Press/Small Press Distribution. 14–20, 50–56, 72–82.
- BIAŁOSZEWSKI (2011): *Diario del levantamiento de Varsovia*, traducción i notas de Katarzyna Olszewska Sonnenberg, Alba, Barcelona.
- BIAŁOSZEWSKI M. (2012): *Wir Seesterne. Gedichte*, Polnisch und Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Dagmara Kraus. 1e Auflage: Reinecke & Voß, Leipzig; zweiter überarbeitete Auflage: 2016.
- BIAŁOSZEWSKI M. (2013): *Gedichte*, übersetzt von Dagmara Krause, *Edit. Papier für neue Texte*. Nr 57, Leipzig.
- BIAŁOSZEWSKI M. (2014a): *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa (1970).
- BIAŁOSZEWSKI M. (2014b): *Das geheime Tagebuch*. Ausgewählt und mit einer Einleitung versehen von Tadeusz Sobolewski. Aus dem Polnischen herausgegeben von Dagmara Kraus. Edition. fotoTAPETA, Berlin.
- BIAŁOSZEWSKI M. (2015a): *A memoir of the Warsaw uprising*, translated by Madeline Levine, New Your Review Books, New York.
- BIAŁOSZEWSKI M. (2015b): *Vom Eischlupf. Nachdichtungen*, Polnisch und Deutsch, herausgegeben von Dagmara Kraus, Reinecke & Voß, Leipzig.
- BIAŁOSZEWSKI M. (2015c): *Gedichte*, übersetzt von Dagmara Kraus, *Neue Rundschau* 2/2015, Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- BIAŁOSZEWSKI M. (2018): *Gedichte*, aus dem Polnischen nachgedichtet von Dagmara Kraus, *Mütze #19*, Urs Engeler, Schupfart (Switzerland).
- BIAŁOSZEWSKI M. (2019): *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand*, aus dem Polnischen übersetzt und mit einem Nachwort von Esther Kinsky, Suhrkamp, Berlin.
- BIAŁOSZEWSKI M. (2021): *Memorie dell'insurrezione di Varsavia*, translated and edited by Luca Bernardini, Adelphi Edizioni Milano.
- BIANCHINI M. (2021): *The Wild Bunch. Grandi libri usciti quasi insieme*, "Blow Up", Dicembre 2021, 132–141. Also to be found at <<https://www.blowupmagazine.com/cont/the-wild-bunch.asp>> [Last access: 30.05.2022].
- CATALUCCIO F. M. (2021): *Le memorie di un'insurrezione*, "Il Post", <<https://www.ilpost.it/francescocataluccio/2021/09/17/le-memorie-di-uninsurrezione/>> [Last access: 04.03.2023].
- CECCHERELLI A. (2021): *Qui tutto è frenetico viavai*, "Alias. Domenica", supplemento a "il Manifesto", Anno XI, N. 34, 12/09/2021, p. 1.
- COLOMBO P. (2022): *Varsavia 1944. Storia della distruzione di una città*, Il Sole 24 Ore, Milano.
- COPELLO S. (2022): *Insurrezione di Varsavia. Un monito per l'attualità*, pubblicato agosto 1, 2022, aggiornato Luglio 31, 2002 [sic!]. <<https://www.abbanews.eu/gusti-e-cultura/insurrezione-varsavia/>> [Last access: 07.03.2023].
- GOLDKORN W. (2021): *Varsavia brucia*, "Robinson", supplemento letterario a "la Repubblica", 28/08/2021, p. 17.
- GRATTAROLA G. P. (2023): *Memorie dell'insurrezione di Varsavia*. <<https://www.mangialibri.com/memorie-dellinsurrezione-di-varsavia>> [Last access: 07.03.23].

- JELENSKI C. (1965): *Anthologie de la poésie polonaise*, Éditions du Seuil, Paris.
- KONICKA H. (2005): *La sainteté du détail infime. L'œuvre de Miron Białoszewski (Varsovie 1922–1983)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris.
- LEJEUNE P. (1975): *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris.
- MANZON F. (2021): *Varsavia 1944: gli uomini insorgono e nei rifugi comandano le donne*, “Tutto Libri”, supplemento letterario a “la Stampa”, 28/08/2021, p. 17.
- MARTINELLI C. (2021): *L'eterna gioventù, il grande romanzo sulla 'dinastia' dei ribelli ostinati*, “Alto Adige”, 13/09/2021, p. 6.
- MIŁOSZ CZ. (1970<sup>2</sup>): *Post-War Polish Poetry*, edited and translated by Czesław Miłosz, Penguin Books, London (First published Doubleday, New York 1965).
- PETRONI P. (2021): *Memorie dell'insurrezione di Varsavia. Il poeta Białoszewski racconta e ricorda quei giorni tragici* (ANSA) – ROMA, 14 NOV – MIRION [Sic!] BIAŁOSZEWSKI, “MEMORIE DELL'INSURREZIONE DI VARSAVIA” (ADELPHI, pp. 332 – Traduzione di Luca Bernardini).
- <[https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/unlibroalgiorno/2021/11/14/memorie-dellinsurrezione-di-varsavia\\_e7422551-2b21-4694-a8f4-8cb7884ad8d4.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/unlibroalgiorno/2021/11/14/memorie-dellinsurrezione-di-varsavia_e7422551-2b21-4694-a8f4-8cb7884ad8d4.html)> [Last access: 04.03.2023].
- PICCONI M. (2021): *Miron Białoszewski, “Memorie dell'insurrezione di Varsavia” ed. 2021, “Leggere a lume di candela”*, <<https://leggerealumedicandela.blogspot.com/2021/09/miron-biaoszewski-memorie.html>> [Last access: 04.03.2023].
- QUADRELLA P. (2021): *Miron Białoszewski \* Joe J. Heydecker / Testimoni del ghetto di Varsavia [sic!]*, “Pulp Libri. Quotidiano dei libri”, <<https://www.pulplibri.it/memorie-dellinsurrezione-di-varsavia/>> [Last access: 04.03.2023].
- RIGHETTO R. (2021): *Białoszewski, diario da Varsavia insorta*, «Avvenire», 07/12/2021, p. 21.
- RONCI A. (2022?): *Recensione. Miron Białoszewski. Memorie dell'insurrezione di Varsavia*, <<http://www.paradisodeglijorchi.com/Memorie-dell-insurrezione-di-Varsavia.26+M5a93f36ab21.0.html>> [Last access: 30.04.2023].
- SIENICKA A. (2022): *Prefazione*, in: COLOMBO P. *Varsavia 1944*, Il Sole 24 Ore, Milano.
- Uno sguardo antieroico su Varsavia*, “L'Adige”, 22/11/2021, p. 6.
- VENUTI L. (1995): *The Translator's Invisibility: a History of Translation*, Routledge, London and New York.

ALESSANDRO AMENTA  
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TOR VERGATA)  
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-7633-2683

## THE POLISH TRANSLATION OF *A WIZARD OF EARTHSEA* BY URSULA K. LE GUIN

### ABSTRACT

This paper analyses Stanisław Barańczak's translation of Ursula K. Le Guin's novel *A Wizard of Earthsea*. An overview of the first publications of the American writer in Poland is followed by a description of the obstacles that were encountered by Stanisław Lem when trying to publish Le Guin's novel in the book series that he directed. Subsequently, Stanisław Barańczak's translation is analysed to show the strategies that he adopted, the recurring techniques, and the problematic renderings due to a lack of familiarity with the fantasy genre.

**KEYWORDS:** Ursula K. Le Guin, *A Wizard of Earthsea*, Stanisław Lem, Stanisław Barańczak, censorship, translation

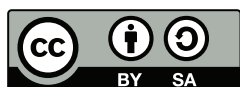
### ABSTRACT

L'articolo analizza la traduzione del romanzo *A Wizard of Earthsea* di Ursula K. Le Guin realizzata da Stanisław Barańczak. A una panoramica delle prime pubblicazioni della scrittrice americana in Polonia seguirà la descrizione degli ostacoli incontrati da Stanisław Lem nel tentativo di pubblicare il romanzo di Le Guin nella collana da lui diretta. Successivamente, verrà analizzata la traduzione di Stanisław Barańczak per mostrare le strategie adottate, le tecniche ricorrenti e le rese problematiche dovute alla mancanza di familiarità con il genere fantasy.

**PAROLE CHIAVE:** Ursula K. Le Guin, *A Wizard of Earthsea*, Stanisław Lem, Stanisław Barańczak, censura, traduzione

## INTRODUCTION

Thanks to its original combination of children's literature, a coming-of-age novel, an epic tale, and a mythopoetic narrative infused with Taoist philosophy and Jungian suggestions, *A Wizard of Earthsea*, the first book of *The Earthsea Cycle* by



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

Ursula K. Le Guin, has become a classic of fantasy literature. This novel is set in a fictional archipelago filled with magic and populated by humans, dragons, and other imaginary creatures. The story follows a young boy called Ged, who learns to discipline his powers in a journey toward self-awareness. As a result the protagonist becomes conscious of the consequences of his actions, the delicate balance between evil and good on which the universe is built, the understanding of human limits, and the need to accept death as a natural part of the cosmic order. Over time, Le Guin's novel has had multiple interpretations and has been read from a variety of perspectives, including literary studies, cultural anthropology, psychology, religion, philosophy, feminism, and ecocriticism (among others, see Attebery 1980; Cummins 1990; Cadden 2005: 79–113; Bernardo, Murphy 2006; Miller 2023).

Published in 1968, this novel soon gained international recognition and in the following years it was translated into many languages. *A Wizard of Earthsea* was translated into Polish by Stanisław Barańczak in 1976 but published in 1983. This translation has frequently been described as one of the best renderings of Anglophone fantasy literature in Poland and a paradigmatic example of communist censorship. Nonetheless, it has never been subject to an in-depth and detailed investigation covering not only aspects such as proper names or particular lexical items (see, for example, Gutfeld 2018, 2021) but also stylistic issues, translation techniques, and linguistic strategies. Although recent studies have started to underline some problematical traits of the Polish version of the novel, much still remains to be properly exploited. Before proceeding with the analysis of Barańczak's translation, it may be useful to recall the intricate events that surrounded its publication and the context in which the book appeared, including a brief overview of the previous Polish translations of Le Guin's short stories. As we will see, it is only by accident that these translations preceded and not followed *A Wizard of Earthsea*. As a matter of fact, they ended up laying the groundwork for the translation of this novel and showed an unmet demand of the Polish audience to read Le Guin's works in their own language.

### BEFORE *A WIZARD OF EARTHSEA*

Le Guin's works began to be published in Poland in the second half of the 1970s, beginning with the short story *The Ones Who Walk Away from Omelas*, which was published in the monthly "Literatura na Świecie" in 1976 as *Ci, którzy odchodzą z Omelas* (in later editions, the title was changed to *Niektórzy odchodzą z Omelas*). It is emblematic, or at least curious, that Le Guin's debut in People's Poland, despite being notoriously disrespectful of civil liberties, took place with a story of a utopian society whose prosperity is achieved by the violation of human rights. Additionally, the story was not published by the clandestine underground press, but in an official periodical, albeit liberal and open to new trends, of the



Polish National Library. Between 1978 and 1980, several of Le Guin's stories appeared in high-circulation, mainstream, and widespread magazines such as "Problemy", "Przegląd Techniczny" and "Nurt", including *April in Paris* (*Kwiecień w Paryżu*, 1978), *The Masters* (*Mistrzowie*, 1978), *Nine Lives* (*Dziewięć żywotów*, 1979), *The Word of Unbinding* (*Magiczne słowo*, 1979), *Semley's Necklace* (*Naszyjnik Semley*, 1979), *The Diary of the Rose* (*Dziennik Róży*, 1980). Afterward, the short story collections *The Wind's Twelve Quarters* (*Wszystkie strony świata*) and *Very Far Away from Anywhere Else* (*Zewsząd bardzo daleko*) were printed in 1980 and 1983, respectively, by the stated-owned publishing house Iskry<sup>1</sup>. The translation of a large number of Le Guin's writings in the official publishing circuit, including texts on uncomfortable topics for the highly ideological cultural climate of the time, was likely to be due to the common belief that fantastic literature was disengaged, escapist, and detached from reality, and therefore inoffensive. Moreover, fantasy and science fiction often resorted to symbolic, metaphorical, and allegorical narratives that were too elusive to end up in the grip of censorship. Contrary to what is commonly believed, censors often recognized these writing procedures but allowed the books to be published (Budrowska 2009: 99). The reason is that

The "Aesopian language" of the time was an effective weapon (or rather: a shield), but not because it effectively confused the censors, but rather because any ambiguous, camouflaged "criticism of the system", formulated by means of various (fantastic, grotesque, historical) "costumes" was considered by the censors to be so hermetic or so generic that, in fact, harmless. (Mojzak 2015: 304)<sup>2</sup>

Like other fantasy and science fiction authors, Le Guin was not published by the opposition press, which was hostile to writers who did not carry out a social critique through direct and politicized analyses of the contemporary world. This is (for instance) the main criticism addressed to Stanisław Lem and other novelists by the advocates of realistic and committed literature (see Kornhauser, Zagajewski 1974). However, fantastic fiction was frequently not at all disengaged and apolitical but acted in a veiled or disguised way, resorting to crypto-political (Mazurkiewicz 2011) or metonymic modes of representation (Szczerbakiewicz 2016).

Instead, Le Guin aroused interest in the youth counterculture linked to alternative, punk, and anarchic movements operating outside the regime and opposition dichotomy that was in force until 1989. Here, clubs of Polish science fiction enthusiasts produced their own fanzines and semi-legal publications, the so-called "club editions", many of which were translations of foreign literature. They were often printed without the author's authorization, with makeshift means, poor

<sup>1</sup> For a complete bibliography of the Polish translations and editions of Le Guin's works see <encyklopediafantastyki.pl> and <baza.fantasta.pl>.

<sup>2</sup> Unless otherwise indicated, translations are my own, A. A.

graphics, and a circulation of less than 100 copies (but in the absence of accurate controls, this figure was often much higher) to avoid submitting them to the scrutiny of the Main Office for Control of the Press, Publications and Public Performances, that is the Censorship Office. In theory, they constituted a space of almost unlimited freedom of expression. Le Guin's *The Rule of Names* appeared as *Prawa imion* in the fanzine "Materiały" (1979) and *Planet of Exile* as *Planeta wygnania* in the fanzine "Kwazar" (1982), which were both published by the Science Fiction Lovers Club "Orbita" in Poznań. These were often amateurish, unprofessional and literal translations but they continued to appear throughout the 1980s because they filled a gap: if the official publishing houses did not offer texts that the readers wanted to read, then the readers published them themselves. This was a unique phenomenon on a worldwide scale (see Gutfeld 2021: 220–221; Pindel 2019: 100, 104–106).

### THE PUBLICATION OF *A WIZARD OF EARTHSEA* IN POLAND

The Polish translation of *A Wizard of Earthsea* was published in 1983 and was a turning point in the diffusion and reception of Le Guin's works in Poland. Not only was it the first novel by the American writer to be translated into Polish but leading figures of the Polish intelligentsia of the time were involved in its release and faced numerous troubles to print the book. The translation of *A Wizard of Earthsea* had been strongly desired by Stanisław Lem, a writer with considerable symbolic capital and bargaining power in People's Poland, as well as a great admirer of Le Guin, to whom he was linked by a genuine though not always easy friendship (see Orliński 2021; Gajewska 2021: 470–489)<sup>3</sup>. Lem planned to publish the book in the series *Stanisław Lem Poleca* (Stanisław Lem Recommends), which he directed at the publishing house Wydawnictwo Literackie of Krakow. Characterized by a careful selection of texts, all provided with an afterword by Lem himself, the series did not have an easy life. A total of four volumes – Philip K. Dick's *Ubik*, Stefan Grabiński's *Amazing Stories*, Montague Rhodes James's *Short Ghost Stories of an Antiquary*, and the Strugatsky brothers' *Roadside Picnic* – were released after many difficulties (see Orliński 2007, 2021; Gajewska 2021). Lem had less luck with Alfred Bester, whose *The Stars My Destination* was rejected by the publisher with the accusation of American imperialism, and, indeed, with Ursula K. Le Guin. Again, the reason was political. The American writer's novel was translated by Stanisław Barańczak, the most prominent translator and translation

<sup>3</sup> Recalling her refusal of the Nebula Prize in sign of protest when Lem was deprived of his honorary membership to the Science Fiction Writers of America, Le Guin (2017: 61) said that "Lem was a difficult, arrogant, sometimes insufferable man, but a courageous one and a first-rate author, writing with more independence of mind than would seem possible in Poland under the Soviet regime".

specialist of the time, the Polish voice of Shakespeare, esteemed poet, opposition intellectual, and from the 1980s professor at Harvard, who had never until then, and never afterward, tried his hand at a prose work. His translation of Le Guin's novel, which was ready in 1976, was immediately blocked by censorship. Barańczak was one of the founders of the socio-political movement KOR (Workers' Defence Committee), from which *Solidarność* would later be born, and had been among the signatories of the *Letter of 59*, a protest against the project of changes to the constitution aimed at perpetuating the hegemonic role of the Party as well as the alliance with the USSR. As a result, in 1977 Barańczak was fired by the University of Poznań and ended up on the list of writers and artists whose names could not even be officially pronounced and whose publications were systematically blocked by the supervisory bodies. An internal directive of the Main Office for Control of the Press, Publications and Public Performances dated 21 February 1976 stated that:

All publications of the authors from the list below, reported by the press and publishing houses, and all cases of mentioning their names, should be reported to the management of the Office, in agreement with which these materials may only be released. The provision does not apply to radio and TV, whose management ensures compliance with these rules on its own. The content of this provision is intended solely for the information of censors. (Strzyżewski 2015: 95)

The translation of *A Wizard of Earthsea* was therefore blocked, but Lem did everything in his power to find a solution. On October 26, 1976, he wrote to Katarzyna Krzemuska, vice-director of Wydawnictwo Literackie, complaining about the situation and stating that "the series is in prolonged agony. This agony should be shortened by suspending the series, or the series should be healed" (Orliński 2021: 231). On December 19, 1976, he wrote to Andrzej Kurz, director of Wydawnictwo Literackie, in which he stated, among other things:

I hereby permit myself to submit to your attention the following memorandum in accordance with the practices proper to big politics. The series is in trouble as currently four of its volumes cannot be released. Two because the translators [Barańczak and Lewandowska, AA] has become *persona non grata* for our authorities. [...] As regards the first two books, I will omit the high considerations of social and moral nature in support of the publication of these works, translated by people who have fallen into political disfavour, because such a prohibitionist policy is clearly an affront to everything that is preached in our system about protecting culture. (Lem 1976)

Remarking the fact that he publicly announced the release of the books, including that of Le Guin, "a writer I know personally", Lem tried to convince the publisher that his public image could be compromised: "It is therefore impossible for me in the long run not to communicate to the interested party why the book cannot be published by Wydawnictwo Literackie. It probably won't have world-

shattering repercussions, but it will not put us in a good light” (Lem 1976). Finally, Lem underlined the consequences that this decision would have had on the series:

I’m afraid that failing to publish books that have been named and are ready to be printed will deal a fatal blow to the series, which will never recover from it. Again, such omission won’t probably be the end of the world, but it will be a symptom, very unfavorably testifying to our editorial policy. (Lem 1976)

On December 27, 1976, Lem wrote again to Krzemuska declaring that

The tactics that WL used towards Mrs. U. Le Guin do not seem reasonable to me. (She sent me a copy of her correspondence with you). WL wrote to her that *Wizard* had already been sent to the printing house in 1976, but nothing about why it was not released. [...] I did not give her any advice, but I know that she intends to present the case to PEN America. (Orliński 2021: 235)

However, Lem’s protests yielded no results. He then tried another approach, attempting to get the translation released with the name of Barańczak’s wife, Anna, so as to circumvent the censorship. The text was sent for composition and was ready for printing when Jerzy Łukaszewicz, secretary of the Central Committee responsible for press and propaganda, ordered its destruction (Looby 2015: 19; Orliński 2017: 331). In the face of these problems, and as a sign of protest, Lem made the drastic decision to permanently close the series and stop publishing. In a 1983 interview, answering a question from Raymond Federman about his current situation, he replied that he was “on strike”, indicating the reasons as follows:

It had to do with a poet, Barańczak (considered a dissident in the 1970s, but at present teaching at Harvard University, I believe), whose translation of a novel by Ursula Le Guin could not be published here. I was at the time Director of the collection in which this book was to appear. The only way for me to express my protest was to stop publishing. For the last three years I have not published anything in Poland. (Federman 1983: 7)

It is worth noting that the text itself was not censored, cut, or edited. The publication was blocked as a result of the political stance of the translator and not because of the content of the novel. As Agnieszka Bąbel (2018: 208) points out, censors “paid less attention to the text itself and more to the general political and ideological attitude of the author”. As Stanisław Barańczak’s case shows, this statement can be extended to other figures involved in the publishing process, including the translators (for more detail on this topic, see also Budrowska 2009; Looby 2015).

Just that year, however, after having remained in the drawer for a long time, the translation of *A Wizard of Earthsea* was published by Wydawnictwo Literackie with the 1976 afterword by Lem, but in another series, *Fantastyka i Groza* (Fantasy and Horror). The initial print run, which was high by our standards but normal for the

time, was 20,350 copies (“Przewodnik Bibliograficzny” 1983: 828). The publication of the novel was almost certainly due to the new political climate: martial law was suspended in Poland on December 31, 1982, the leadership of the Party had changed, as had its priorities, including censorship, whose grips had loosened, while Barańczak had emigrated to the United States in 1981.

## READINGS AND REVIEWS UPON RELEASE

In his afterword Lem expressed great esteem for Le Guin, stating for example that “today in the United States there is no one at her level in the field of fantastic literature, except perhaps Philip K. Dick”, and adding that “Le Guin helped me, with her novel, to regain faith in the vitality of American fantastic literature” (Lem 1983: 192 and 198), on which he had expressed unflattering judgments in the past, leading to his expulsion from the Science Fiction Writers of America. He then described the main themes of the novel – the growth and maturing of the protagonist as a parable of the process of gaining self-awareness, and the understanding of one’s limits and the limits of knowledge, which can be both an instrument of freedom and a source of danger. Among the reading keys that Lem suggested to the reader, the most interesting, and only apparently paradoxical, is that of a realistic “fairy tale”, as he defined the novel. According to Lem, its realism derived from the depiction of a typical real-life situation (the importance of knowing oneself) and from the description of an internally cohesive universe, which was plausible and governed by its own laws, regardless of the allegorical narrative. Lem then concluded by stating that it was “the only example of American fantasy that commanded my respect” (Lem 1983: 198).

The book was enthusiastically received in both the sectoral and generalist press, and the following year it received the *Złota Sepulka* prize for best foreign novel. Lem exerted a strong influence on its reception, both with his authority, which provided a sort of patronage and guarantee of the quality of the text, and with his afterword, which presented ready-to-use terms, interpretations and concepts that the reviewers made full use of. In this homogeneous and somehow predictable scenario, centred on the reading of *A Wizard* as a Bildungsroman and a metaphor for becoming aware of oneself and the surrounding world, two other interpretations stood out. The first saw in the reunification of the protagonist with his own shadow a concrete realisation of the Jungian “process of individuation” that aimed at the reconstitution of the integrity of the individual through the acceptance of his own dark side (Szponder 1984). The other suggested that the vision of a world torn between light and shadow, life and death, word and silence, with the consequent need to find a balance between antithetical elements, was based on Taoist philosophy (Zgorzelski 1984). The few criticisms received by the novel did not concern the work itself but were made of the Polish edition. On the one hand, it lacked maps, which were an integral part of the original novel and an aid for readers, but were clearly

considered unnecessary by the publisher Wydawnictwo Literackie. On the other hand, it was supplemented by misleading illustrations, which pushed toward a reading of the book as a gothic novel rather than a fantasy novel (Zgorzelski 1984: 66).

## AN ANALYSIS OF BARAŃCZAK'S TRANSLATION

Barańczak's translation has been defined as "beautiful", "perfect", "brilliant" (see Zgorzelski 1984; Szostak 2011; Sedenko 2014) and has been highly appreciated both by critics and readers, an opinion that has basically never changed over time<sup>4</sup>. An extremely polished version, it is characterized by great fluency, stylistic refinement, and a sense of language, carefully distinguishing linguistic registers, and returning the sound and the rhythm of Le Guin's phrase. Still, it presents some debatable solutions, probably due to Barańczak's lack of confidence in fantastic fiction, which the translator's aura of prestige and professionalism has overshadowed but which more recent studies have begun to highlight (see Gutfeld 2018, 2021). It should be recalled that Barańczak introduced the concept of "semantic dominant" into Polish translation discourse, which was developed from Jakobson's notion of "linguistic dominant", consisting of the "absolutely primary semantic element" of a text, "its indelible and irreplaceable 'formal' ingredient, which in its essence is the key to 'content'" (Barańczak 1990: 17). It can be thus considered as the main style element (e.g., rhyme, metre, syntax, discourse structure etc.) that distinguishes a text and constitutes the axis around which the translator develops and carries on their own translation strategy. In Le Guin's novel, the dominant identified by Barańczak is presumably of a stylistic type. Lem (1983: 195), for example, stated that the translation "hasn't lost a single crumb of the poetry of *A Wizard of Earthsea*". However, fantastic fiction is often marked by other distinctive factors, such as specific terminology, neologisms or unique onomastic elements that are aimed at underlining the otherness of the imaginary world created by the author.

As regards terminological issues, Dorota Gutfeld points to a problem of lexical inconsistency and inadequacy:

In the original, there is a distinction between *wizards* (fully qualified magicians who are primarily obedient to the philosophy of their art) and *sorcerers* (mages who have not undergone full training and provide more down-to-earth services). The former are translated by Barańczak as *czarodzieje*, the latter as *czarownicy*, but in the title as an equivalent of *wizard* there is also another term, *czarnoksiężnik*, which does not apply to the title character and is generally used to describe the user of black magic (as, for example, by Skibniewska in Tolkien's translation of *necromancer*). (Gutfeld 2018: 149)

<sup>4</sup> It has even been claimed that "if any translation was 'better' than the original, it would be this one" (see Miś 2014).

For the same reasons, the translation of other terms falling into the semantic field of magic also seems to be inaccurate, such as *wizardry*, which was variously rendered as *sztuka czarnoksięska*, *czarnoksięska wiedza*, *czarnoksięstwo* (necromantic art or knowledge, necromancy). It should be also added that the term *czarnoksiężnik* not only appears in the title but also in the text, while *sorcerer* is translated on one occasion as *guślarz*, a word with a strong cultural connotation that is linked to the magical practices of the ancient Slavs and as such appearing in Polish romantic literature, such as in Adam Mickiewicz's *Forefather's Eve, part II*. The very translation of the title is perplexing: not only is *wizard* rendered with the unfitting *czarnoksiężnik*, but we also note the substitution of the toponym *Earthsea* with *Archipelag*, a hyponym by which Le Guin indicates only a part of her imaginary world. In fact, only the inner islands belong to the archipelago, not the four Reaches nor the Kargad Lands. The neologism created by the American writer has been probably replaced with a common, realistic term to avoid emphasizing right from the title that the novel belongs to the fantasy genre, which did not enjoy particular respect in Poland at that time. The same toponym *Earthsea* is translated in the text as *Światomorze* (lit. Worldsea), but the Polish neologism "emphasized the dominance of sea and water" and "did not obtain the general approval of the readers, who did not find in that name the presence, so important to understand the worlds conceived by Le Guin, of the balance existing between the creative forces of that reality" (Błażejowski 1993: 26). In later editions *Światomorze* was therefore replaced by *Ziemiomorze*, which "emphasized the constant interpenetration of land and sea spaces" (Błażejowski 1993: 26). The reasons behind this change are not entirely clear and "it has not been possible to determine who ultimately changed the name in Barańczak's translation – himself or the publisher. Regardless of that, the version accepted by the majority of SF lovers was adopted" (Błażejowski 1993: 165). However, Gutfeld (2018: 224) states that "Barańczak's translation of *A Wizard of Earthsea* was re-edited to include a new Polish neologism for Earthsea ('Ziemiomorze' rather than Barańczak's original 'światomorze') to be consistent with later volumes"<sup>5</sup>. In later editions other small inaccuracies were also fixed to restore the internal consistency of Le Guin's imaginary world. One of them concerns the term *ivory*, which was originally translated as *kość słoniowa*, literally meaning "elephant bone", an animal that was not present in Le Guin's universe. Although the Polish expression is the semantic equivalent of the English term, it has been replaced with a more adequate *kość smocza* (dragon bone) (see Gutfeld 2021: 224). The lack of familiarity with fantastic literature also emerges in the generalisation of some specific terms; such as *familiar*, which was translated with *zwierzę* (animal), although in Polish language the word *chowaniec* indicates the creature that accompanies a wizard or a witch.

Neologisms referring to plants, animals, fantastic creatures, or objects are usually borrowed without any adaptation, for instance *perriot*, *corly*, *gebbeth*,

<sup>5</sup> Barańczak's translation was reprinted seven times in the years 1991–2013.

*pellawi*, *otak*, *harrekki*. Other times, they undergo a lexical recreation or morphological calque, such as *Sparkweed* as *Iskiernik* or *fourfoil* as *czworolistek*, or a graphical-phonetical adaptation, such as *pendick-tree* as *drzewo pendik*, or *turbies* as *rybki zwane turbikami* (small fish called turbies), here with an internal gloss. Omission and generalisation are also adopted, so *rushwash tea*, a tisane made from an imaginary plant that exists only in Le Guin's world, is translated as *filiżanka ziółek* or *kubek naparu z ziół* (herbal infusion). Barańczak sometimes takes existing terms for neologisms and consequently uses the same word in the target text as it is found in the source text, supplementing it with an internal gloss that explains to the reader the category that the item belongs to. For instance, *a school of silver pannies* is translated as *ławica srebrnych rybek zwanych "pannies"* (a school of silver fish called "pannies"), while *murre* is rendered as *ptak murre* (the bird murre). However, it must be said that this kind of error is probably due to limited access to dictionaries, glossaries, and other lexicographic resources in the 1970s.

A translation technique that Barańczak frequently resorts to is the descriptive specification, which aimed to explain cultural-specific items to Polish readers or to add more details and information about some aspect of the reality described in the novel (only page numbers will be indicated henceforth when quoting from Le Guin 1983 and 1984):

EN	PL
dry wheatcakes (175)	suche podpłomyki z pszennej mąki (168)
clinker-built (142)	zbita z nakładających się jedna na drugą desek (138)
whale-gut hammock (143)	hamak spleciony ze sznurów z wielorybich jelit (138)
West of Roke [...] lie the Ninety Isles (82)	Na zachód od Roke [...] leży słoczona gromada Dziewięćdziesięciu Wysp (81)
Here's a month's work nearly finished (86)	Cały miesiąc trwała ta robota; dopiero teraz zbliżam się do końca (84)

The translation of proper names, especially anthroponyms and toponyms, would deserve a study of its own. Here, we only point out that the main techniques employed by Barańczak are the direct borrowing of neologisms (*Roke*, *Ged*, *Jasper*); the semantic translation of transparent names (*Northward Vale* as *Dolina Północna*, *High Fall* as *Wysokie Zbocze*, *Falcon's Nest* as *Sokole Gniazdo*, *Ravenland* as *Kraina Kruków*); the partial calque, in which only the common noun but not the neologism is translated (*Kembermouth* as *Ujście Kember*, *Kargad Empire* as *Cesarstwo Kargad*, *Kapperding Scarp* as *Urwisko Kapperding*, *Ogion the Silent* as *Ogion Milczący*); and, graphical-phonetical or morphological adaptation to Polish language (*Torikles* as *Torykle*, *Enlades* as *Enlady*, *Andrades* as *Andrady*, *Pelnish Sea* as *Morze Pelnijskie*, *Nagian Chant* as *Pieśń Nagiańska*).



Sometimes proper names, or their parts, although being quite understandable, are not semantically translated but totally or partially borrowed, such as *Thwilburn*, *Low Torning*, or *Cutnorth Cliff* rendered as *Urwisko Cutnorth* (more detail on Barańczak's translation of proper names can be found in Gutfeld 2012: 67-68).

Idiomatic expressions have been generally recognized as such and consequently translated by Barańczak with functional equivalents, such as *to sneak a look* (63) with *zapaść żurawia* (64). However, the translator sometimes did not identify them and rendered them literally: for instance, *it sticks to your ribs* (42), said of a food that makes you feel like you have eaten a lot, is translated with the calque *trzyma się to żeber* (44).

As regards style issues, though Barańczak generally respects and reproduces the different linguistic registers that are employed in the novel, he is somehow inclined to elevate the tone of the phrase by means of an ennobling strategy, frequently accompanied by expansion and amplification, as in the following examples:

EN	PL
storm-racked (1)	umęczony przez sztormy (7)
eyes like pebbles (40)	z agatowymi oczyma (41)
If silence and gloom is what you want (62)	Jeśli cisza i ponurość są przedmiotem twoich pragnień (62)
to steel himself (106)	uzbroić się w męstwo (104)
slow, sparse conversation (142)	powolna, często przerywana milczeniem pogawędka (138)
full of passions and wonders (50)	pełne gwałtownych namiętności i nadprzyrodzonych zdarzeń (50)

These excerpts exemplify Barańczak's tendency to apply his own poetical principles, devices, and solutions to the text that he was translating – ennobling, enriching, and manipulating it. Kaczorowska (2011: 25) states that “his poetical personality constitutes the overarching category that organizes the whole creative practice”, so that “both his own works and translations are created according to similar principles”. Eventually, “as a result of the translation strategy he adopted, Barańczak creates an image of the original that fulfills the poetic norms he established” (Kaczorowska 2011: 25; for more detail on Barańczak as *poeta translator*, see also Rajewska 2007).

Other stylistic features of the Polish version that can be explained as idiolectal traits of the translator are the omission and the simplification – that is, the tendency to avoid repetitions by means of periphrases and circumlocutions, to substitute two or more synonyms with only one word, or to reduce the redundancies –, which are typical traits of Le Guin's writing, as in the following table:

EN	PL
ridge behind ridge (2)	jeden za drugim (7)
heart and hearth of the Archipelago (30)	serce Archipelagu (34)
The world is in balance, in Equilibrium (48)	Świat jest w Równowadze (49)
the relentless pull and pull and pull (111)	nieprzerwane ciągnięcie (108)
He ran, he ran (116)	Biegł (113)
In Gont they say Gontish women are brave (169)	Na wyspie Gont twierdzi się, że tamtejsze kobiety są odważne (163)
This is only a harrekki, have you no harrekki on Gont? (169)	To tylko harrekki, czy nie macie takich na wyspie Gont? (163)

Generally, Barańczak maintains the high, solemn tone of some Le Guin's sentences, which was probably congenial to his personal writing style, for example *Hateful was the look he fixed on Ged across the dark intervening air* (193), translated as *Pelen nienawiści był wzrok, który utkwił w Gedzie poprzez dzielący ich półmrok* (185). We should also note a frequent recourse to a whole set of procedures like reformulation, displacement, syntactic inversion, lengthening, addition and so on that were aimed at rephrasing the source text so as to obtain a more natural, genuine effect. Two examples follow:

EN	PL
Jasper took Ged to sit with a heavyset fellow called Vetch, who said nothing much but shovelled in his food with a will (42)	Jasper i Ged usiedli wraz z krępym chłopakiem imieniem Vetch, który po przedstawieniu się nie powiedział nic więcej, a tylko z zapałem pakował sobie jedzenie do ust (43)
Straight out into the sea they danced, under the moon one night past full, and the music was lost in the breakers' sound (60)	W świetle księżycy, który zeszłej nocy był w pełni, dotarli tańcząc aż do samego morza i muzyka zginęła w szumie przyboju (61)

Barańczak shows an excellent knowledge of English language, from lexicon to idioms, from syntax to morphology, nonetheless from time to time he incurs comprehension mistakes, whose number is quite limited, as the following examples show:

EN	PL
<u>Like any village witch</u> she could brew up a love-potion (6)	Potrafiła warzyć lubczyk <u>jak żadna wiejska czarownica</u> (11)
He put into Vetch's hands the little otak, which as usual <u>had been riding</u> on his shoulder (63)	Włożył w dłonie Vetcha małego otaka, który jak zwykle <u>siedział był</u> na jego ramieniu (64)
<u>He knew now</u> why the Archmage had feared to send him forth (90)	<u>Nie wiedział</u> , dlaczego Arcymag lękał się wyprawić go w świat (88)
White <u>Godbrothers</u> of Atuan (12)	Biali <u>Bracia Boga</u> z Atuanu (16)

In the first sentence, the meaning is that the woman, like any other simple country witch, can prepare basic potions, but in the Polish translation she is presented as the only one who is able to do it. In the second, the little animal that is kept as a pet is always on the go, and not just sitting still on Vetch's shoulder. The third is clearly a reading mistake: probably Barańczak read *not* instead of *now*, so in Polish the meaning of the sentence is exactly the opposite than in English. Finally, the White Godbrothers are two Gods, Atwah and Wuluah, called Twin Gods or Warrior Gods of the Kargad Lands. The Polish translation suggests instead that they are the brothers of another, non-existing God of Atuan.

## CONCLUSIONS

Despite the above-mentioned inadequacies, and considering the generally high level of Barańczak's version, it stands out clearly against the background of the translations of fantasy and science fiction literature that were made in Poland in the 1970s and 1980s. Usually, they were very amateurish and characterized by a large number of typos, misunderstandings, borrowings from English, cuts, and reductions because they were made by exponents of the fandom driven by great passion but without specific linguistic or literary skills (see also Braiter 1993; Pindel 2019: 100; Gutfeld 2021). In consideration of their weaknesses, these novels were later retranslated by well-known practitioners in the field of science fiction and fantasy literature to meet higher linguistic standards and the increasing demands of the readers. Limiting ourselves to the sole *Earthsea Cycle*, the following three volumes of the series were later retranslated by Piotr W. Cholewa and Paulina Braiter, who are, among others, the Polish voices of such writers as J.R.R. Tolkien, Neil Gaiman, Ray Bradbury, Isaac Asimov, Terry Pratchett, William Gibson, and Robert Zelazny. In particular, *The Tombs of Atuan*, which was released as *Grobowce Atuanu* in Jacek Kozerski's translation as a club edition in 1986 (and was later released by Phantom Press in 1990), was made available in the following year in a new rendition by Piotr W. Cholewa. *The Farthest Shore*, which was originally released as a club edition in 1986 as *Najdalszy brzeg* in Jacek Kozerski's and Zofia Uhrynowska-Hanasz's version, and *Tehanu*, which was translated by Robert Jawień and released in 1991 by Phantom Press, were both retranslated by Paulina Braiter. Only Barańczak's version has never been retranslated and is still reprinted, which is clear evidence of the constant approval of publishers, commentators, and readers, due to a combination of coherent translation strategy, smooth writing and a clear stylistic direction. Barańczak and Lem also deserve credit for having introduced Le Guin's work into the Polish literary system, legitimizing it thanks to their intellectual prestige and symbolic capital in a politically insidious era, which was not particularly well-disposed towards fantasy fiction. The publication of *A Wizard of Earthsea* marked the passage of Le Guin from a niche writer, whose works were known only by

a small audience (i.e., the science fiction and fantasy fandom), to a mainstream author. Her reputation persists to this day in Poland, where almost all of her writings are now available and have been subject to a number of original interpretations that have contributed to the global understanding of Le Guin's oeuvre (to name few, see Bianga and Stawicki 1997; Oziewicz 2008; Lasoń-Kochańska 2008; Trębicki 2014).

## BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- ATTEBERY B. (1980): *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*, University of Indiana Press, Bloomington.
- BARAŃCZAK ST. (1990): *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatoologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, "Teksty Drugie", 3: 7–66.
- BABEL A. (2018): *Magia, parodia, cenzura*. Poniedziałek zaczyna się w sobotę *Arkadija i Borisa Strugackich – przekłady polskie wobec oryginału*, "Napis", 24: 344–380.
- BERNARDO S. M., MURPHY G. J. (2006): *Ursula K. Le Guin: A Critical Companion*, Greenwood Press, Westport.
- BIANGA M., STAWICKI M. (1997): *Mit i magia. Ursula K. Le Guin*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk.
- BŁAŻEJEWSKI M. (1993): *Stereotypy Ziemiomorza w wybranych powieściach pisarzy Wybrzeża Gdańskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- BRAITER P. (1993): *Tygrys szablodzioby po raz pierwszy*, "Fenix", 3, <<https://fenix-antologia.pl/1992/03/01/tygrys-szablodzioby-po-raz-pierwszy-tygrys-szablodzioby>> [last access: 10.03.2023].
- BUDROWSKA K. (2009): *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- CADDEN M. (2005): *Ursula K. Le Guin Beyond Genre: Fiction for Children and Adults*, Routledge, New York.
- CUMMINS E. (1990): *Understanding Ursula K. Le Guin*, University of South Carolina Press, Columbia.
- FEDERMAN R. (1983), *An Interview with Stanislaw Lem*, "Science Fiction Studies", 29/10: 2–14.
- GAJEWSKA A. (2021): *Stanisław Lem. Wypędzony z Wysokiego Zamku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- GUTTFELD D. (2012): *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantasy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- EAD. (2018): *Fandom i markowe wszechświaty: ewolucja czynników wpływających na polskie przekłady anglojęzycznej fantastyki*, "Przekładaniec", 37: 143–155.
- EAD. (2021): *From Fandom to Franchise. Polish Translations of Anglophone Speculative Fiction and the Changing Publishing Market*, in: HEYDEL M., ZIEMANN Z. (eds.), *Retracing the History of Literary Translation in Poland*, Routledge, New York.
- KACZOROWSKA M. (2011): *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*, Universitas, Kraków.
- LASON-KOCHAŃSKA G. (2008): *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk.
- LE GUIN U. K. (1983): *Czarnoksiężnik z Archipelagu*, transl. by ST. BARAŃCZAK, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- EAD. (1984<sup>19</sup>): *A Wizard of Earthsea*, Bantam Books, New York.
- EAD. (2017): *A Much-Needed Literary Award*, in: EAD., *No Time to Spare. Thinking about What Matters*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston–New York: 59–62.
- LEM ST. (1976): *Letter of December 19, 1976*, <<https://archive.is/r83OP>> [last access: 10.03.2023].
- ID. (1983): *Posłowie*, in: LE GUIN U.K., *Czarnoksiężnik z Archipelagu*, transl. by ST. BARAŃCZAK, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- LOOBY R. (2015): *Censorship, Translation and English Language Fiction in People's Poland*, Brill–Rodopi, Leiden–Boston.
- KORNHAUSER J., ZAGAJEWSKI A. (1974): *Świat nieprzedstawiony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- MAZURKIEWICZ A. (2011): *Między fantastyką i aluzją. Social fiction jako kryptopolityczny nurt polskiej literatury lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku*, “Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”, 14/2: 178–191.
- MILLER T. S. (2023): *Ursula K. Le Guin's "A Wizard of Earthsea": A Critical Companion*, Palgrave Macmillan, Cham.
- MOJSAK K. (2015): *W labiryncie. Cenzorskie recenzje Pamiętnika znalezione w wannie Stanisława Lema*, “Napis”, XXI: 297–317.
- MIŚ M. (2014): *Albo pięknie, albo wiernie – wywiad z Krzysztofem Sokółowskim* <<https://spisekpiisarzy.pl/2014/10/wywiad-krzysztof-sokolowski.html>> [last access: 18.03.2023].
- ORLIŃSKI W. (2007): *Co to są sepulki?*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- ID. (2017): *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Czarne, Wołowiec.
- ID. (2021): *Lem w PRL-u, czyli Nieco prawdy w zwiększonej objętości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- OZIEWICZ M. (2008), *One Earth, One People: The Mythopoeic Fantasy Series of Ursula K. Le Guin, Lloyd Alexander, Madeleine L'Engle and Orson Scott Card*, McFarland, Jefferson.
- PINDEL T. (2019): *Historie fandomowe*, Czarne, Wołowiec.
- “Przewodnik Bibliograficzny” (1983): 39/51–52: 828.
- RAJEWSKA E. (2007): *Stanisław Barańczak — poeta i tłumacz Na przykładzie tłumaczeń z Seamus Heaney*, in: DEMBIŃSKA-PAWELEC J., PAWELEC D. (eds.), “*Obchody urodziny z daleka...*” *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice> 175–198.
- SEDENKO W. (2014): *Zmarł Stanisław Barańczak*, <<http://www.sedenko.pl/2014/12/26/zmarl-stanislaw-baranczak/>> [last access: 26.02.2023].
- STRZYZEWSKI T. (2015): *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Prohibita, Warszawa.
- SZCZERBAKIEWICZ R. (2016): *Metonimia PRL-u w fantastyce lat 80. Przypadek Paradyzji (1984) Janusza Zajdla*, in: BUDROWSKA K., GARDOCKI W., JURKOWSKA E. (eds.), *1984. Literatura i kultura schyłkowego PRL-u*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa: 139–157.
- SZOSTAK W. (2011): *Magia czy kapusta*, “Tygodnik Powszechny”, <<https://www.tygodnikpowszechny.pl/magia-czy-kapusta-141363>> [last access: 10.03.2023].
- SZPONDER T. (1984): *Pogoń za cieniem*, “Znak”, 11–12: 202–208.
- TRĘBICKI G. (2014): *Synkretyzm fantasy. Fantasy świata wtórnego: literatura, kultura, mit*, Wydawnictwo LIBRON, Kraków.
- ZGORZELSKI A. (1984): *Czar współczesnej bajki*, “Nowe Książki”, 4: 64–66.

ROBERTA SALA  
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO)  
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-9847-1123](https://orcid.org/0000-0001-9847-1123)

## *THE RIGHT TO ERR*. POETRY TRANSLATION IN THE DIALOGUE BETWEEN NINA ISKRENKO AND JOHN HIGH

### ABSTRACT

The article examines the English version of some poems by the Russian writer Nina Iskrenko (1951–1995), included in the collection *The Right to Err* (Washington 1995) and translated by the American poet John High. Considering High’s observations in the introduction of the work, I will analyze the translation process as an existential dialogue between two intersecting poetics, leading to the liberation of language from any ideological connotations.

KEYWORDS: Nina Iskrenko, John High, poetry translation, Soviet metanarrative, formal equivalence

### ABSTRACT

L’articolo esamina la resa in inglese di alcune poesie della scrittrice russa Nina Iskrenko (1951–1995), incluse nella raccolta *The Right to Err* (Washington, 1995) e tradotte dal poeta americano John High. Partendo dalle osservazioni di High nell’introduzione dell’opera, si metterà in evidenza come il processo traduttivo, inteso come una forma di dialogo tra due poetiche, conduca alla liberazione del linguaggio da connotazioni ideologiche.

PAROLE CHIAVE: Nina Iskrenko, John High, traduzione poetica, metanarrativa sovietica, equivalenza formale

## INTRODUCTION

The Russian poet Nina Iskrenko (1951–1995) was a greatly influential figure within Moscow’s unofficial culture<sup>1</sup> of the Seventies and Eighties. The author worked as a translator of scientific literature from English into Russian until 1989,

---

<sup>1</sup> After Stalin’s death, a flourishing and diverse unofficial culture originated in Russia, allowing for the literary works forbidden by Soviet censorship to circulate illegally, mainly through samizdat



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

when she decided to devote herself entirely to literature (High 1995: 105). She started to write her poems in the Seventies<sup>2</sup>, and at the beginning of the Eighties she joined Kirill Koval'dži's poetry-writing seminar, whose participants in 1985 founded the artistic association Klub Poëzija in Moscow. Iskrenko gradually started to be considered the spiritual leader of the group, due mostly to her charismatic personality and creative energy, which emerged clearly during her unconventional poetry readings (Voznesenskij 1998: 11; Bunimovič 1998: 9). When she died in 1995, the Klub Poëzija ceased to exist, seeing in this tragic event the conclusion of their own poetic generation (High 2000: XXXIX). Indeed, Iskrenko's output was greatly representative of the evolution of the *vtoraja kul'tura* (second culture) during the Brežnev 'stagnation',<sup>3</sup> due also to the fact that her oeuvre was deeply influenced by Moscow Conceptualism. In the Seventies she attended Il'ja Kabakov's attic-atelier in Moscow (Caramitti 2010), while from the mid-Eighties she cooperated with Dmitrij Prigov, who joined the Klub Poëzija as well. The importance of her artistic dialogue with the latter is connected to "the use of multiple personages and masks as a source of freedom" (Livšin 2010: 191), which contributed to shaping some major features of Iskrenko's works. A substantial part of her output is in fact based on the grotesque representation of the 'performance' of gender roles in Soviet Russia, aimed at raising the readers' awareness on the artificiality of all social stereotypes. The conceptualist character of her texts is also related to the presence of banal everyday words showing the emptiness of Soviet discourse. At the same time, her poetry was influenced by the metarealists<sup>4</sup>, whose "goal was [...] to complexify language, and through this complexification to reveal the multidimensionality of reality" (Wachtel 1995: 6). Quoting Michail Ėpštejn, "In Metarealism, the poetry of emphatic words, each word should mean more than what it once meant" (Ėpštejn 2000: 80). Finally, Iskrenko's works were in dialogue with the Russian avant-gardes of the beginning of last century, and mainly with the Oberiuty (Iskrenko 1995c: 97). Relying on these diverse literary influences, she developed a very personal poetics, primarily based on *polistilistika*<sup>5</sup>. This literary device implies the mingling of heterogeneous elements, styles, linguistic registers, contexts within the same text, in order to free literature from the univocal point of

---

editions. Between the end of the Fifties and perestroika, several heterogeneous literary and artistic manifestations originated within the space of the *vtoraja kul'tura* (second culture).

<sup>2</sup> Until 1987, when she published her first poem, *Fuga*, in the journal "Junost'", Iskrenko's works circulated only in the context of the unofficial culture.

<sup>3</sup> John High defined "apolitical" (High 2000: XXX) the unofficial poetry of the Seventies and Eighties, since it was mostly based on formal experimentations aimed at showing the emptiness of Party discourse. Indeed, from the late Sixties it became clear that the Soviet metanarrative had failed (Popovič 2005: 628) and was maintained only through some empty rituals and the use of ideologized rhetoric (Esanu 2013: 67).

<sup>4</sup> Some of the most important metarealist writers who joined the Klub Poëzija were: Ivan Ždanov, Vladimir Aristov, Aleksej Paršikov.

<sup>5</sup> Iskrenko's poem *Gimn Polistilistike* (*Hymn to Polystylistics*), first published in 1988, can be considered as the author's main declaration of poetics.

view established by ideology. Lastly, her works present elements of absurdism, grotesque realism and irony.

From 1987, due to the relaxation of censorship during perestroika, Iskrenko's output started to circulate outside the *vtoraja kul'tura* and, thanks to the American poet John High, some of her texts were even published posthumously in the United States. Besides including her works in the anthology of Russian unofficial poets *Crossing Centuries: The New Generation in Russian Poetry* (2000), in 1995 High translated (in collaboration with Patrick Henry and Katya Olmstad) and edited in Washington Iskrenko's collection *The Right to Err*. In this article the latter book will be analysed. Considering the close friendship and the artistic cooperation between the two authors, the translation process implemented by High will be examined, first of all, as a dialogue between poetics and poets. Besides, some of High's translation strategies will be investigated, taking into account his purpose to preserve the ethical and aesthetic aspects of Iskrenko's oeuvre, as well as her poems' internal rhythm, in the English texts.

## VERSE TRANSLATION, OR THE INTERSECTION OF TWO POETICS

In his collection of essays *Con il testo a fronte*, Franco Buffoni presents his idea of poetry translation mostly relying on George Steiner's work *After Babel* (1975). According to the French author, translating literature is an “«existential experience»” (Buffoni 2016: 8) involving a translator driven by the need to reproduce within him/herself “«the creative act» which had given rise to the «original»”<sup>6</sup> (*ibidem*). Considering this process in the perspective of “intertextuality”, each translation of a poem can be seen as a “verbal interaction with a foreign text, which is [absorbed], critically understood and actively transformed” (*ibidem*: 15) as a result of the flourishing exchange “between two poetics, the one of the translated author and the one of the translator” (*ibidem*: 17)<sup>7</sup>. The features of the verse resulting from this ‘dialogue’ partially depend on the momentary conditions related to its occurrence: “The same translator, even over a short space of time, translates in a different way. [...] The *poietic* encounter between source text and target text are like two arrows that intersect – and only in that exact moment do they intersect in that way”<sup>8</sup> (Buffoni 2021). Furthermore, the dialogue with the original can be enriched by investigating the “avant-text” (Buffoni 2016: 13), namely the

<sup>6</sup> The translations from Italian into English, unless otherwise specified, are by the author of this article.

<sup>7</sup> In this connection, in an interview of 1979 with Eva Burch and David Chin, Josif Brodskij observed that each poet speaks his/her own ‘idiom’, regardless of the language he/she uses to express it (Brodskij 2015: 115).

<sup>8</sup> Translated from Italian into English by Richard Dixon.



poem's drafts, marking the several phases of the creative process which have led to its final version.

As far as the collection *The Right to Err* is concerned, High's possibility to access the 'avant-text' of Iskrenko's works is represented by their intense conversations on her verse, as well as by their deep knowledge of each other's poetics. In the *Translator's Note* introducing the book, High explains that he first met Iskrenko in 1989, when the woman, together with some other members of the Klub Poëzija, visited San Francisco in order to give poetry readings in California. Their friendship and artistic collaboration began immediately, almost instinctively. At that time, Iskrenko was very popular among Moscow's *graždanye noči* (citizens of the night), being considered the "«soul of the Klub Poetry»" (High 1995: VII). Their consequent decision, in 1991, to translate each other's poems led to the publication not only of *The Right to Err*, but also of a collection of High's works rendered in Russian by Iskrenko<sup>9</sup>. From 1990 to 1995 the American writer stayed almost permanently in Moscow, where he experienced the unofficial culture's evolution (he was even made honorary member of the Klub Poëzija), as well as the fast, and sometimes violent, socio-cultural transformations occurring between perestroika and the USSR's collapse. In this connection, his translation of Iskrenko's poems can be defined as an 'existential experience' first of all since it originated within and from the context which inspired her output. High could witness her 'creative act' and even partially 'share' it during their poetic conversations and collaborations. As reported by the American writer, they often talked in Russian (especially at the beginning of their friendship)<sup>10</sup>, which allowed the translator to mentally penetrate the linguistic mechanisms from which her works emerged: "Nina and I have been able to sit down and discuss the poems, the translations, their various meanings and devices – our separate approaches to literature in general" (*ibidem*: VIII). High compares the translation process to a close relationship between two texts, going beyond the mere rendering from a language to another: "If successful, however, a relationship between the original and the translation is developed, a kind of marriage that by necessity creates even more echoes of the interaction between languages" (*ibidem*: VIII). These echoes, quoting Donatella Bisutti, are produced by the extreme intensity of the connection between the poet-translator and the translated-poet, which implies entering the creative mechanism of someone else's mind and thus "travel[ing] into the Other" (Bisutti 1989: 182). In the translator-translated relationship involving High and Iskrenko, the American poet was primarily driven by his declared purpose "to stay as close to the *intention* of the work [of Iskrenko] as possible" (High 1995a: VIII), as well as by his spontaneous attitude to respect the poems' internal rhythm. When a writer manages to enter the creative processes of another in fact some unconscious

<sup>9</sup> The collection of poems *Vdol' po eë bedru*, containing the texts of John High translated by Nina Iskrenko, was published in Moscow in 1993 by the publisher Novaja Junost'.

<sup>10</sup> From a conversation between the author of this article and John High, 25/04/2023.

mechanisms related to the text's musicality activate in his mind, which are similar to those inspiring the author and are instinctively reproduced in the translated text (Bisutti 1989: 179).

## THE RIGHT TO ERR

In order to analyse High's translation strategies, it is first necessary to figure out the deep *intention* of Iskrenko's poetry. As observed by the American writer, his conversations with Iskrenko often revolved around going beyond ideology, to "see the world as it is"<sup>11</sup>. Therefore, what he tried to preserve above all in his translations was "her spirit, that is to say the *performance* in her texts, but also the sense of freedom"<sup>12</sup>. "Language itself is the final act" (High 1995a: IX), High concludes in his *Translator's Note*. This statement can be referred not only to the translation process, aimed at giving voice to Iskrenko's words in a foreign idiom, but also to the Russian writer's own poetics, based on the deep deconstruction of propaganda rhetoric and on the consequent renovation of language. Iskrenko's metalinguistic reflections led her to explore the essence of each single word, mostly through the aforementioned literary device of *polistilistika*. On this basis, the process of translation itself can be seen as a further way to free language from ideology, since it involves decontextualizing the Russian words by transposing them into another language. As observed by High, in translation "often a rupturing of the senses is involved, an overlapping of genres and folds of meaning, an abandonment of any master narrative that a language imposes through syntax or propaganda" (*ibidem*). It is precisely by striving to weaken, through his transposition in English, any ideological connotation of language that High could experience Iskrenko's own creative act.

This brings us to *The Right to Err*, which is the title of both Iskrenko's collection of poems and one of her essays included in it<sup>13</sup>. In the short paper, the Russian writer summarizes some major features of her poetics, reflecting on the value of mistake as a way to free each object from the boundaries of its linguistic definition:

[...] This dynamic of breakdown and self-correction explains the appearance in some of my texts of crossed-out words and phrases, rhythmical incongruities, the intrusion of the "filthy prose" into "unsullied poetry", and other *mistakes* that violate the harmonious serenity of exposition or, at the very least, its structural predictability. The right to err serves as a kind of grounding mechanism in that it underscores the distance between object and observer, and in particular between the dictionary definition of a word and the transfigured meaning that arises

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> The original version of the essay, written in 1991 and entitled *Pravo na ošibku*, was published in Iskrenko's collection of poems *Gosti* (Iskrenko 2001: 24–25).

in the embrace of context. To the list of effects enabled by such *mistakes* let's add a multiplicity of viewpoints, all bogged down in mutual discord and contradiction, and none mandated to assume a leading role (Iskrenko 1995b: 14).

By including several forms of 'mistakes' in her texts, represented by the intrusion of elements normally considered unusual in the domain of poetry, Iskrenko legitimizes the possibility to perceive reality from heterogeneous, non-ideologized perspectives. As suggested by the subtitle of her essay, '(or experiments in the demetaphorization of space)', the poetess' purpose is to show the profound emptiness of the Soviet master narrative, which was by then mostly perceived as merely metaphorical: "In Russia it is almost impossible to live. At bottom there has never been anything else and there still isn't anything, except metaphor" (Iskrenko 1995c: 87).

The performative character of Iskrenko's poems, where several masks, voices and social roles are mingled irreverently, reproduces precisely the nonsense of Soviet existence. As I will show in the following paragraphs, in order to reproduce this diversity in the English translation High tries to render, mostly through rhythmic equivalence and lexical precision, her intention to free the language of literature from its predetermined value.

## WHAT GETS LOST. THE TRANSLATION OF RHYTHM

Reflecting upon the elements of Iskrenko's texts which have inevitably been lost in his translations, High states:

Sometimes rhyme and meter have been sacrificed in the English, sometimes whole fragments of a given poem have appeared untranslatable. In those cases, I have yielded. [...] Sacrifices are almost always involved. But the parts reflect the whole as they will in any given body; we have done our best to let them breathe their own life into the poems (High 1995a: VIII–IX).

According to the American writer, a certain number of sacrifices, concerning also the form<sup>14</sup>, are unavoidable, and they even contribute to conveying the 'spirit' of a poem. Therefore, loyalty to a text does not necessarily depend on the exact reproduction of the original's meter and rhyme scheme. His reflections on formal equivalence in the translation of poetry from Russian into English are part of a larger debate, which, mostly since the second half of last century, has also examined the possibility to use free verse for the translation of formal verse.

In her article *Whose Foreign is Foreign?*, Sibelan Forrester, besides stressing Russian and English poetry's common "history of syllabo-tonic verse (or [...])

<sup>14</sup> In the conversation between John High and the author of this article, which occurred on April 25, 2023, the American poet stressed that rhymes were preserved when they sounded 'natural' also in the English text.

“accentual-syllabic verse)” (Forrester 2018: 186), underlines the presence of some differences between the two languages, which prove to be meaningful for everyone facing the issue of verse translation (*ibidem*: 185–186). To this end, she mentions Vladimir Nabokov’s essay *Problems of Translation: Onegin in English* (1955), where the writer observed that the Russian language includes a greater number of rhymes and polysyllabic words in comparison with English, and that Russian words, whose syllables are all pronounced, do not have a secondary stress. On these bases, in his English translation of Puškin’s ‘novel in verse’ (1964) the writer tends to favor content over full formal equivalence. Commenting on Nabokov’s reflections, Forrester adds that, as far as rhymes are concerned, in the English language they have a more ancient history than in Russian, and for this reason they are more likely to be perceived as cliché; moreover, longer words in English are usually “stylistically more elevated, and this can create an unwanted impact when they are used for their prosodic qualities alone” (Forrester 2018: 186) in the translated text.

The debate on formal equivalence in poetry translation, however, considers also the semantic and cultural value of prosody in the two languages. Indeed, across the Twentieth century free verse has become widespread in anglophone poetry, and nowadays it is the dominant option in élite or academic verse (Forrester 2018: 188). Contemporary poets writing in English tend to perceive meter as a sort of chain, limiting their creative freedom (Steele 1990). Rhythm, consequently, is most frequently scanned by alliterations and assonances, and the rhymes are preferably avoided in order not to make the lines predictable (Buffoni 2016: 221–222). On the contrary, Russian contemporary verse has preserved prosody as a mark of prestigious writing, even if free verse has recently become widespread. In Russia in fact meter and rhyme were dominant until the Eighties, and are still quite common in contemporary poetry (Niero 2019: 22). From the second half of last century to perestroika, literary experimentations implying the use of free verse were limited to the underground cultural context (Forrester 2018: 187), where, however, also formal verse continued to be used.

Analyzing several positions in the debate and considering the evolution of prosody in the two languages, Forrester concludes that neither full formal equivalence nor free verse can be considered ‘foreignizing’ options, the first not taking into account the departure from meter in English contemporary poetry, the latter not being entirely loyal to the original. Therefore, the author seems to suggest a translation strategy “that aim[s] for some amount of formal equivalence, though not for the most part absolute «congruence»” (Forrester 2018: 192). Going back to High’s considerations on meter and rhyme, his rendering of Iskrenko’s texts reflects exactly this idea. Furthermore, his choice to generally preserve the form, though occasionally sacrificing it, abandoning himself to ‘the right to err’, depends significantly on the semantic value of meter in the poetess’ oeuvre.

As mentioned in the introduction, the leader of Klub Poëzija’s output was meaningfully influenced by her artistic cooperation with Dmitrij Prigov. The main similarities between their poetics are: the chaotic mingling of several linguistic

registers, the ironic decontextualization of party language, aimed at showing its emptiness and violence, and the use of several masks, including that of the lyrical poet. In this connection, Alessandro Niero defines Prigov's poems as "«self-proclaimed traditional»" (Niero 2019: 282), since in them the metrical structures collide with an imperfect use of language and the ordinariness of the content. The aim of Prigov is to ridicule the authority of poetry and conventional language (*ibidem*). As far as Iskrenko is concerned, in her works she alternates metrical rigor and free verse. Like in Prigov's oeuvre, the function of the form is to provide an appearance of 'high' poetry only to desecrate it from within, through both the introduction of prosaic words and low linguistic registers, and the occasional disruption, across the text, of its metrical pattern.

Commenting upon Prigov's poems, Alessandro Niero<sup>15</sup> claims that, in order to convey the author's "disguise as a poetaster" (*ibidem*: 284), the translator should reproduce the contrast between the form's rigor and the themes' ordinariness, simulating "an imperfect command" (*ibidem*) of the target language. Therefore, free verse should be avoided when the original poem is written in formal verse, even if in Italian contemporary poetry, like in the American one, meter and rhymes are not the most common option. Also for this reason, being perceived by the target language's audience as an estranging sign of loftiness, scanned rhythm contributes to conveying the parodic effect of the original text. Niero's translation strategy is mostly paralleled by High's choices concerning the rendering of the form in Iskrenko's texts. As stated above, when formal equivalence does not compromise meaning, the American writer avoids irregular metrical patterns; in some cases, however, he uses a different meter than that of the original. Besides, High conveys the rhythm of Iskrenko's poems also by preserving repetitions, alliterations, the almost complete lack of punctuation marks and the (often unconventional) visual structure of her texts. His formal choices are related to lexical accuracy as well: in order to render Iskrenko's intent to unveil the grotesque artificiality of Soviet language, the translator tries first of all to preserve the rough ordinariness of her verbal associations.

### *FOREIGNIZING AND DOMESTICATING ELEMENTS IN THE TRANSLATION OF ISKRENKO'S POEMS*

To conclude my essay, I will examine some of High's translation choices in relation to his declared purpose of being loyal to Iskrenko's *intention*, conveying the poetess' irreverent approach to literature, as well as her revolutionary creative energy. For instance, in the text *Bit' ili ne bit'*, (Iskrenko 1995a: 49–51) the American writer

---

<sup>15</sup> Alessandro Niero has translated from Russian into Italian a significant number of poems written by Prigov, which appeared in anthologies such as *Otto poeti russi* (2005) and *Trentatré testi* (2011).

seems to consider prosody as the ‘dominant’ of the lines, due to its considerable semantic value. Iskrenko’s poem ironically recalls Hamlet’s renowned soliloquy from the homonymous Shakespearean tragedy, its title being an imperfect quotation of the opening words ‘To be or not to be’ (*‘Byt’ ili ne byt’* in the Russian translation). The assonance between the verbs *byt’* and *bit’* (which occurs also in English, with the verbs ‘to be’ and ‘to beat’) generates a word game which wipes out the profound philosophical meaning of Hamlet’s words. The existential issues addressed by the Shakespearean hero are here related to a simple, prosaic object, namely an egg<sup>16</sup>. By ironically exploring its essence, the poet parodies the solemn attitude of traditional poetry, questioning, like Prigov, its effectiveness for the investigation of socio-political, philosophical and even sentimental matters (Niero 2019: 282)<sup>17</sup>.

Бить или не бить	To Beat or Not To Beat
Яйцо такое круглое снаружи Яйцо такое круглое внутри	An egg so round on the outside An egg so round on the inside
Яйцо такое земнее снаружи Яйцо такое летнее внутри	An egg so wintery outside An egg so summery inside
Яйцо такое первое снаружи а в нем такая курица внутри	An egg so primal on the outside And such a hen inside
И три его косые вертикали Как три подкладки в старом ридикюле Как три нимфетки у фонтана Сен-Микеле Как кегли нынче здесь а завтра снова здесь Душь а Душь Отцепись Сказано Не в свои сани не садись Из чужого яйца не выкатывайся [...] (Iskrenko 1995a: 49)	And three of its slanting verticals like three linings in an old handbag And like three nymphets at the fountain San Michele Like bowling pins here today and still here tomorrow Dusia, Hey Dusia Get lost I told you don’t try to wear somebody else’s shoes Don’t roll out from somebody else’s egg [...] (Iskrenko 1995a: 48)

The first three stanzas of the Russian poem are written in iambic pentameters, recalling the metrical pattern of Hamlet’s soliloquy in the tragedy by Shakespeare. Since the contrast between the use of meter and the nonsensical character of the

<sup>16</sup> In Russian imagery, the ‘egg’ generates a series of associations: for instance, it is related to Orthodox Easter, and it recalls the Fabergé Eggs of late imperial Russia. Moreover, in 1925 Michail Bulgakov published the short story *Rokovye Jajca* (*The Fatal Eggs*), showing the dangers of the Soviet myth of technological and scientific progress.

<sup>17</sup> In Russian culture, as explained by Niero, poetry has always been related to socio-political engagement (Niero 2019: 282).

content conveys the author's intention, High's translation is written in iambs as well. In the English version, however, the pentameters are replaced by tetrameters, apart from the sixth line, where the iambic feet are three. The alternate rhymes of the original, realized through the reiteration of the same words, become rhyming couplets in the English text. Moreover, the presence of the form *zemnee* (instead of *zimnee*, meaning 'wintry'), playfully shaped on the model of the adjective *letnee* ('summery') in the next line, is paralleled by High's choice of the unusual term 'wintery', due also to prosodic reasons. From the fourth stanza, a gradual break-up of the form occurs. The rigor of the first three stanzas in fact is not maintained in the following two, where some lines are much shorter than the others and seem to visually break up, while the iambic feet are sometimes replaced by trochees and irregular metrical patterns. In his translation of the fourth and the fifth stanzas, High as well is less concerned with formal uniformity, aiming to convey Iskrenko's intention to parody classical verse and deconstruct its authority. The American writer's loyalty to the rhythm of the Russian poem is given also by his choice to preserve the repetition of words and phrases, occurring especially in the opening stanzas, and to avoid punctuation marks, apart from a comma after the name "Dusia". Some few sacrifices concerning the musicality of the text, however, are present in the translation. For instance, the fluent rhythm created by the alliteration of the sibilant sounds at the end of the fourth stanza (*a zavtra/snova zdes'*) is not reproduced in the English version.

Lastly, the grotesque realism of the poetess' works is conveyed by High through accuracy in the rendering of the vocabulary. As we have seen, Iskrenko's irony is directed not only to language and the literary tradition, but also to everyday life in the USSR. Towards the end of the poem in fact, the egg is personified to represent the typical features of Soviet 'masculinity'.

<p>[...]          Яйцо не раз товарищей спасало          Яйцо мужало крепло и стреляло          будило нас на утренней заре          [...]          (Iskrenko 1995a: 51)</p>	<p>[...]          An egg that saved its comrades more than once          An egg that matured became strong fired shots          and woke us up at dawn          [...]          (Iskrenko 1995a: 50)</p>
--	---

In these lines, Iskrenko introduces the ideologically connoted noun *tovariščeĭ* in relation to the 'egg'. As stated by Niero in his comment on Prigov's poems, the use of words representing "ethical, political, cultural models which have become ingrained in everyday language [allows to] disclose their possible semantic emptiness and to denounce their either latent or manifest «aggressiveness»" (Niero 2019: 281). The same can be said considering Iskrenko's lexical choices; therefore, in his translation High opts for the politically connoted English equivalent 'comrade'.

Another literary device frequently found in Iskrenko's output, aimed at questioning further the prestige of literature and the effectiveness of language, is the presence of quotations from classical Russian works and references to renowned

Russian authors within prosaic contexts. In the former case, the criticalities faced by the translator concern mostly their identifiability for a foreign reader (Niero 2019: 292–293). For instance, seven out of the nine stanzas composing Iskrenko’s poem *Seks-Pjatiminutka* (Iskrenko 1995a: 75–77) contain the repetition of the phrase ‘melo melo’, namely the opening words of Boris Pasternak’s famous poem *Zimnjaja noč’* (*Winter Night*, 1946)<sup>18</sup>. The text written by the leader of Klub Poëzija denounces both the model of masculinity and the myth of progress glorified by propaganda. Indeed, Iskrenko describes a mechanical sexual intercourse through metaphors and similes concerning the field of industry and technology<sup>19</sup>. The tone is ironic but also tragically grotesque, since it shows the moral corruption of human relationships in Soviet society. In this context, the inclusion of a quotation from Pasternak’s work demystifies the lyrical value of the text and of poetry in general. *Zimnjaja noč’* is in fact highly emblematic in Russian cultural imagery, symbolizing literature’s ability to represent the intensity of love. Thanks also to some musical transpositions of the poem<sup>20</sup>, its lines prove to be immediately recognizable for a Russian reader. In order to convey Iskrenko’s irreverent attitude, in this case High chooses a domesticating strategy. Indeed, since an anglophone reader is likely not to be as familiar with the quote as the Russian audience, the American writer reports its translation in italics and cites the source in the footnote: “From Boris Pasternak’s poem, «Winter Night,» in *Doctor Zhivago*” (Iskrenko 1995d: 74). High draws the English version of the phrase from Bernard Guilbert Guerney’s translation of the text<sup>21</sup>; however, in order to mark Iskrenko’s irreverent attitude, he replaces the conjunction ‘and’ with the symbol ‘&’<sup>22</sup>.

[...] Мело-мело весь уик-энд в Иране [...]	[...] <i>It snowed &amp; snowed</i> The whole weekend in Iran [...]
Мело-мело весь месяц из тумана [...]	<i>It snowed &amp; snowed</i> all month from the fog [...]
Мело-мело Мело [...] (Iskrenko 1995a: 75)	<i>It snowed &amp; snowed</i> & snowed [...] (Iskrenko 1995a: 74)

<sup>18</sup> Boris Pasternak wrote *Zimnjaja noč’* in 1946, and included it in the seventeenth chapter of his novel *Doktor Živago*, entitled *The Poems of Jurij Živago*. The book was published for the first time in 1957, by the Italian publisher Feltrinelli, while the first version in English was edited in 1958 in London (Collins and Harvill Press; translation by Max Hayward and Manya Harari).

<sup>19</sup> In this connection, it should be noticed that the translator reproduces the grotesque tone of the poem through extreme accuracy in rendering the technical vocabulary ironically used by the author.

<sup>20</sup> For instance, in 1966 Aleksandr Galič included some lines of *Zimnjaja Noč’* in his *Pamjati Pasternaka*, while in 1978 Aleksandr Gradsckij set the whole poem to music.

<sup>21</sup> Guerney’s translation of *Zimnjaja noč’* was published in the English edition of Pasternak’s novel of 1958.

<sup>22</sup> This device is used in all the translations of Iskrenko’s poems included in *The Right to Err*.



Also in her poem *Gimn Polistilistike* (Iskrenko 1991: 28–30) Iskrenko shows a playful approach towards Russian literary models by juxtaposing the figure of Fëdor Dostoevskij to the image of a: “curious grandmother/running bare-legged” (Iskrenko 1995a: 34). At the same time, the renowned Russian author’s patronymic is spelt in its short version (*Michalyč* instead of *Michajlovič*). In his translation, however, High does not preserve this aspect, probably considering that an anglophone reader would not immediately recognize the short form. Iskrenko’s ludic intention is moved, also in this case, to the conjunction preceding the writer’s name, spelt as ‘&’.

<p>[...]          ТОЛЬКО ЛЮБОВЬ          любопытная бабушка          бегаёт в гольфах и Федор Михалыч До-          стоевский          [...]          (Iskrenko 1991: 30)</p>	<p>[...]          Only love          like a curious grandmother          running bare-legged &amp; Fyodor Mikhailovič          Dostoevskij          [...]          (Iskrenko 1995a: 34)</p>
--	---

## CONCLUSION

Considering the examples shown in the previous paragraph, as well as High’s reflections upon his approach to Iskrenko’s lines, it can be concluded that his translation strategies are mostly ‘foreignizing’, since he generally manages to convey the Russian poet’s authentic voice through the filter of his own ‘poetics’. Indeed, in order to be loyal to the leader of Klub Poëzija’s spirit, the writer deeply investigates and even tries to experience the internal rhythm of her poems, seen as the source itself of Iskrenko’s creative impulse. Some domesticating choices are also found in his translations, concerning both the content and the form, but only insofar as they prove to be necessary in order to move the reader toward the cultural reality described in the original texts. Besides, irregular metrical patterns and free verse are chosen only in those cases when the Russian lines are not written in meters.

Since it originates first of all from his dialogues with Iskrenko, High’s translation process represents a shared ‘negotiation’ of meaning, aimed at reproducing the Russian poet’s free attitude in the English language, and implying mistake as a further possibility of emancipation from master narratives. At the same time, semantic and formal equivalence are not conceived as restrictions by the American writer; on the contrary, due to the ethical and artistic closeness between the translated-poet and the poet-translator, he instinctively pursues them. The result is a deep ‘poietic’ dialogue, evolving into language liberation and carried out beyond the boundaries of languages. As stressed by High: “A guiding light

throughout the work, both on the page and on the stage, has been to stay clear of ideology. We have not attempted to erase the foreignness of the text, the boundaries between languages, or to avoid the inevitable transformation that evolves in the process of rendering a poem” (High 1995a: IX).

## BIBLIOGRAPHY

- BISUTTI D. (1989): *Sul rapporto fra poeta tradotto e poeta traduttore*, in: BUFFONI F. (ed.), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano.
- BRODSKIJ I. (2015): *Conversazioni* (edited by C. L. HAVEN), Adelphi, Milano.
- BUFFONI F. (2016<sup>2</sup>): *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Interlinea, Novara.
- BUFFONI F. (2021): *The Central Role of the Concept of Rhythm*, eds. The Babel Review of Translations” <http://www.specimen.press/articles/la-centralita-della-componente-ritmica/?language=English> [ultimo accesso: 06.05.23].
- BUNIMOVICH E. (1998): *Vstupitel' noe slovo*, in ISKRENKO N., *O glavnom. Iz dnevniki Niny Iskrenko*, Izdatel'stvo Nezavisimaja Gazeta, Moskva: 8–10.
- CARAMITTI M. (2010), *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Laterza, Bari.
- ĚPŠTEJN M. (2000): “*Like a Corpse I Lay in the Desert*” (transl. by J. High with J. Gesin), in: HIGH J., ČERNECKIJ V., ĚPŠTEJN T., et. al. (eds.), *Crossing Centuries: The New Generation in Russian Poetry*, Talisman House Publishers, Jersey City: 77–83; ĚPŠTEJN M., “*Kak trup v pustine ja ležal...*” *O novoj moskovskoj poëzii*, “Den' poëzii”, LXXXVIII (1988), 159–162.
- ESANU O. (2013): *Transition in Post-Soviet Art. The Collective Actions Group Before and After 1989*, Central European University Press, Budapest, New York.
- FORRESTER S. (2018): *Whose foreign is foreign? Forms and norms of translation of contemporary Russian poetry into English*, “Translation Studies”, 2/11: 185–200.
- HIGH J. (1995a): *Translator's Note*, in: ID. (ed.), *The Right to Err*, Three Continents Press, Washington: VII–IX.
- HIGH J. (1995b): *Note on the Author*, in: ID. (ed.), *The Right to Err*, Three Continents Press, Washington: 105.
- HIGH J. (2000): *Crossing Centuries: The New Russian Poetry*, in: HIGH J., ČERNECKIJ V., ĚPŠTEJN T., et. al. (eds.), *Crossing Centuries: The New Generation in Russian Poetry*, Talisman House Publishers, Jersey City: XXV–L.
- ISKRENKO N. (1991): *Gimn Polistilistike*, in: EAD., *Ili, stichi i teksty*, Izdatel'stvo Sovetskij Pisatel', Moskva: 28–30.
- ISKRENKO N. (1995a): *The Right to Err* (transl. by J. High), Three Continents Press, Washington.
- ISKRENKO N. (1995b): *The Right to Err*, in: EAD., *The Right to Err* (transl. by J. High), Three Continents Press, Washington: 13–14.
- ISKRENKO N. (1995c): *Russia's Dull Years*, in: EAD., *The Right to Err* (transl. by J. High), Three Continents Press, Washington: 85–102.
- ISKRENKO N. (2001): *Gosti*, Argo-Risk Izdatel'stvo, Moskva.
- LIVŠIN O. (2010): *Alternative Masculinities in Late Soviet Nonconformist Literature, 1958–1991* (doctoral dissertation), Umi Dissertation Publishing, Evanston.
- NABOKOV V. (1999): *Kommentarii k Evgeniju Oneginu Aleksandra Puškina* (edited by NIKOLJUKINA A. N.), NPK “Intelvak”, Moskva.
- NIERO A. (2019): *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Quodlibet, Macerata.

- 
- PASTERNAK B. (1958): *Doctor Zhivago* (transl. by M. Hayward and M. Harari), Collins and Harvill Press, London.
- POPOVIĆ D. (2005): 'Pravo na TRUP': *Power, Discourse, and the Body in the Poetry of Nina Iskrenko*, "The Russian Review", 4/64: 628–641.
- STEELE T. (1990): *Missing Measures: Modern Poetry and the Revolt Against Meter*, University of Arkansas Press, Fayetteville.
- STEINER G. (1998<sup>3</sup>): *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford.
- VOZNESENSKIJ A. (1998): *Sv. Nina*, in: ISKRENKO N., *O glavnom. Iz dnevniki Niny Iskrenko*, Izdatel'stvo Nezavisimaja Gazeta, Moskva: 11–13.
- WACHTEL A. (1995): *Introduction. Nina Iskrenko and the Russian Poetic Tradition*, in: ISKRENKO N., *The Right to Err* (transl. by J. High), Three Continents Press, Washington: 5–9.

ALESSIO GIORDANO  
(INDEPENDENT RESEARCHER)  
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-8559-0625

VITTORIO SPRINGFIELD TOMELLERI  
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO)  
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-7513-7587

## KOSTÀ XETÆGKATY FRA TRADIZIONE E TRADUZIONE

### KOSTÀ XETÆGKATY BETWEEN TRADITION AND TRANSLATION

#### ABSTRACT

Tra le note difficoltà della traduzione poetica un aspetto da considerare è la distanza temporale, spaziale e soprattutto culturale tra la lingua di partenza e quella di arrivo, con riferimento allo scopo e al destinatario della traduzione; questo vale a maggior ragione nel caso di lingue meno conosciute dal lettore medio europeo occidentale. L'eterna questione è se il nostro obiettivo sia preservare lo stile artistico del testo originale o adattare la traduzione al nuovo pubblico; un altro problema non meno rilevante si pone nel caso di un testo come la raccolta di poesie scritta da Kostà Xetægkaty e pubblicata per la prima volta nel 1899 (*Iron fændyr*), che segna l'inizio della tradizione letteraria osseta. Quest'opera è basata principalmente sul folklore locale e sulla tradizione orale all'interno dello spazio culturale e linguistico dominato dal russo. L'articolo presenta la figura del poeta e discute alcune questioni e prospettive di traduzione in italiano del suo capolavoro a livello fonologico, lessicale e metrico.

PAROLE CHIAVE: Kosta Chetagurov, *Iron fændyr* (Liuto osseto), poesia, traduzione, osseto, italiano

#### ABSTRACT

One of the most notorious difficulties of translating poetry is the temporal, spatial and above all cultural distance between the source and the target language, with respect to the purpose and recipient of the translation. This is especially true for languages that the average Western European reader is unfamiliar with. The eternal question is whether our aim is to preserve the artistic style of the original text or to adapt the translation to the new audience. Another important problem arises when dealing with a text, such as the collection of poems written by Kostà Xetægkaty and first published in 1899 (*Iron fændyr*), which marks the beginning of the Ossetic literary tradition. This work is based primarily on local folklore and oral tradition within the dominant Russian cultural and linguistic spaces. The paper presents the figure of the poet and discusses some issues and perspectives regarding the translation of his masterpiece into Italian according to the phonological, lexical, and metrical levels.

KEYWORDS: Kosta Khetagurov, *Iron fændyr* (Ossetic Harp), poetry, translation, Ossetic, Italian



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

Al caro amico, compagno e maestro  
Omero Proietti (1954–2023)

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata  
si può della sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua  
dolcezza ed armonia (Dante, *Convivio* I, VII, 14).

## INTRODUZIONE\*

L'osseto, lingua iranica nord-orientale risalente alla tradizione scitica e alantica e oggi parlata principalmente nel Caucaso centrale, così come in alcune aree della penisola anatolica, in Giordania e in Siria, è stato oggetto di attenzione prevalentemente nell'ambito degli studi di linguistica storico-comparativa e tipologico-areale, costituendo un terreno privilegiato di indagine su fenomeni di contatto e sostrato. Anche se chi scrive è convinto assertore che tutte le lingue siano ugualmente importanti, è indubbio che, a livello culturale e soprattutto sociolinguistico (e di riflesso anche nel mondo accademico, sempre più costretto a fare i conti con i numeri), le disuguaglianze hanno portato a una divisione, qui volutamente semplificata, fra lingue internazionali, di massa, e lingue di interesse più circoscritto e marginale, riservate all'attenzione di una cerchia ristretta di studiosi. Perfino la retorica sovietica, nel proclamare l'uguaglianza di tutte le lingue dell'Unione, non poteva fare a meno di affermare, quasi contraddittoriamente, che nel nuovo contesto sociopolitico veniva finalmente data voce anche a popoli e gruppi etnici minori. Affrontare il tema della traduzione da una lingua e da una cultura poco note offre sicuramente svariati punti di riflessione e non meno problemi di carattere sia teorico che pratico. La questione si complica ulteriormente se si tiene conto anche della particolare situazione di bilinguismo asimmetrico in cui si trovano gli abitanti dell'Ossezia del Nord-Alania, all'interno della Federazione Russa, e dell'Ossezia del Sud – Stato di Alania, staccatasi *de facto* dalla Repubblica di Georgia. Non possiamo poi non tener conto della distanza cronologica e culturale che ci separa oggi dall'autore di cui intendiamo occuparci qui, Kostà Xetægkaty (Хетægкаты Леуаны фырт Къоста) – in russo Kosta Levanovič Chetagurov<sup>1</sup> (1859–1906); non meno rilevante è il valore simbolico-identitario, sia regionale che nazionale, ma anche pan-caucasico e sovietico, da lui incarnato.

---

\* Il presente articolo è stato interamente concepito, discusso e redatto in piena condivisione di intenti e materiali. Sono comuni l'introduzione, le conclusioni e l'appendice, mentre si debbono ad A.G. i §§ 2. e 4., e a V.S.T. i §§ 1. e 3. Se non altrimenti indicato, si intende che le traduzioni sono degli autori.

<sup>1</sup> Secondo la tradizione la famiglia risalirebbe ad un antenato cabardo, Xetæg, fuggito in Ossezia. Nella forma russa *Chetagurov* si riconosce la presenza del suffisso aggettivale denominale georgiano -ur- (Chetagurov 1941: 184).

## UN POETA NAZIONALE E SOVRANAZIONALE

È il 1939 l'anno che ne vide il riconoscimento ufficiale da parte delle autorità locale e centrale (Džanaev 1984: 6) e fu di conseguenza segnato da un considerevole aumento di pubblicazioni di e su Kostà (Baženova et al. 2009: 118–119). Al 21 luglio risale infatti la decisione del Consiglio dei Commissari del Popolo dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche e del Comitato Centrale del Partito Comunista pansovietico, firmato da Vjačeslav Michajlovič Molotov e Iosif Vissarionovič Stalin (Jubilej 1941: 5–6), sulla celebrazione dell'ottantesimo anniversario della nascita del poeta<sup>2</sup>, del quale vengono sottolineati la straordinaria importanza politico-culturale e gli indubbi meriti di attivista sociale (Korzun 1954: 55). Non è certamente casuale l'inserimento di un esponente nazionale, che qualche anno prima, nell'*Enciclopedia sovietica*, era stato tacciato di misticismo e nazionalismo (Dzantiev 2010: 42; Giordano et al. 2020: 55)<sup>3</sup>, nel pantheon degli scrittori sovietici proprio all'alba della guerra, dopo che dalle macerie delle purghe staliniane, di cui erano stati vittime, fra gli altri, proprio i più autorevoli esponenti dell'intellighenzia locale (Chugaev 2020: 16), sorgeva attorno al popolo russo una nuova forma di identità collettiva della "nazione" sovietica. Il 20 novembre, in occasione dei festeggiamenti in onore di Kostà, la Pravda (№ 321) tributava il dovuto omaggio al grande poeta popolare, padre fondatore (*rodonačal'nik*) della tradizione letteraria e della lingua standard osseta<sup>4</sup>, sottolineandone al contempo lo stretto rapporto con la cultura russa, esemplificato dalla poesia che egli aveva composto in occasione del sessantesimo anniversario della morte del poeta russo Michail Jur'evič Lermontov (1814–1841); analoghe celebrazioni vennero pubblicate lo stesso giorno sul numero 64 (843) della *Literaturnaja gazeta*, contenente, fra l'altro, alcune considerazioni di Mark Arievič Tarlovskij (1902–1952) sulle difficoltà di tradurre da una lingua poco (o per nulla) conosciuta dai poeti coinvolti nell'impresa (<https://electro.nekrasovka.ru/books/6149527/pages/3>, 28.03.2023). Nella prefazione al volume contenente la prima traduzione russa integrale dell'opera principale di Kostà, Kubadi Dmitrievič Kulov (1907–1980), importante figura di politico locale, indicava entusiasticamente nei festeggiamenti della ricorrenza l'illustrazione del trionfo della politica nazionale di Lenin e Stalin (Kulov 1939: 11).

<sup>2</sup> Il testo è pubblicato al seguente link: <https://oldvladikavkaz.livejournal.com/195331.html> (23.03.2023).

<sup>3</sup> Di ben altro tono è invece la voce della *Breve enciclopedia letteraria*, firmata da Džusojty (1975). Sulla ricezione oscillante del nostro cfr. Chugaev (2020).

<sup>4</sup> Tale affermazione, divenuta ormai un cliché, viene parzialmente ma significativamente ridimensionata da Isaev (2000: 40), che ricorda come Kostà in osseto abbia composto principalmente poesie, laddove padre della prosa va considerato Seka Kucievvič Gadiev (1855–1915); inoltre, accanto alla variante irica (*iron*), usata dal poeta e parlata dalla maggior parte della popolazione e nel territorio intorno a Vladikavkaz, principale centro amministrativo, economico e culturale del paese, esiste anche quella digorica, minoritaria.

Il contatto diretto di Kostà con due culture, sempre più fra loro intrecciate, è una costante che attraversa tutta la sua opera (Gioeva 2010: 158), creando una figura di poeta nazionale in un senso più complesso e articolato. Formatosi infatti alla scuola poetica del classicismo russo, egli attinse alla tradizione popolare osseta (Malinkin 1941: 18). Il carattere bilingue della produzione scrittoria di Kostà è un fatto di straordinaria importanza storica e culturale (Adalis 1941: 151): egli fu un poeta popolare nei contenuti ma europeo di formazione, capace di “riformare” il verso osseto e di introdurre una metrica sillabo-tonica e un sistema di rime orientato alla tradizione europea classica (Sabaev 2000: 100–101), sebbene elementi propri della letteratura classica e romantica siano presenti soprattutto nella sua produzione in lingua russa (Salagaeva 1959: 10). Nella lirica in lingua osseta dell’autore, infatti, è frequente, in luogo di rime effettive, l’uso di assonanze, da evitare secondo il canone poetico russo, ma tipiche se si fa riferimento alle tradizioni orali ossete, in particolar modo all’epos nartico (Abaev 1990: 556), dove vige un principio ritmico di versificazione non particolarmente contraddistinto dall’impiego di rime (Salagaeva 1959: 45). Forse proprio a questo fa riferimento la traduttrice slovacca del “Liuto osseto”, Eva Malievová (Chetägkaty 1989), quando afferma che il poeta sembra seguire gli elementi naturali degli spazi della sua terra natale e la tumultuosa bellezza dei monti e dei fiumi del Caucaso (Maliti-Franeva 2010: 27).

Se Kostà viene considerato l’equivalente osseto dell’ideale di poeta nazionale incarnato da Shakespeare per gli inglesi, Burns per gli scozzesi, Goethe per i tedeschi, Dante per gli italiani, Puškin per i russi (Abaev 1990: 559), invece che restare spiazzati dal parallelismo apparentemente iperbolico, ci si deve chiedere che conseguenze abbia tutto questo sulla maniera di leggerlo e, soprattutto, renderlo leggibile al di fuori degli stretti confini montani del suo paese natale.

L’importanza da lui rivestita nella cultura osseta non è però sintetizzabile attraverso una prospettiva esclusivamente letteraria e pubblicistica; la “profilazione” dell’autore, infatti, si caratterizza anche dell’esser stato il primo traduttore professionale, il primo democratico-rivoluzionario (Salagaeva 1959: 3) e il primo pittore di etnia osseta (Abaev 1990: 550). Che la fortuna di Kostà sia legata anche al suo impegno civile e politico è fuori discussione; la sua produzione poetica è stata paragonata a quella di Nikolaj Alekseevič Nekrasov (1821–1878), i cui versi risuonano come un grido di liberazione di poveri e oppressi (Svirskij 1941: 146). Né sono da sottovalutare le affinità con il poeta ucraino Taras Hryhorovyč Ševčenko (1814–1861), del quale Kostà condivise l’infanzia tormentata, gli studi all’Accademia di Belle Arti a San Pietroburgo e le persecuzioni da parte del potere zarista, contro il quale entrambi opposero ferma resistenza (Abaev 1961: 170–171).

La formazione letteraria di Kostà è dunque il risultato della fortunata combinazione della tradizione russa<sup>5</sup> e di quella popolare osseta (Abaev 1939:

<sup>5</sup> In epoca sovietica, è quasi superfluo ricordarlo, si sottolineava con particolare enfasi il ruolo decisivo degli scrittori vicini al popolo (Džusojty 1980: 171), visti come gli antesignani del comunismo

154)<sup>6</sup>, rappresentata principalmente dalle tradizioni orali e dall’epos dei Narti, noto o per lo meno accessibile al pubblico italiano<sup>7</sup>. Non va nemmeno trascurato l’aspetto melodico-musicale – il canto è una prerogativa degli osseti e, più in generale, dei caucasici –, così come della saggezza popolare, che trova espressione in proverbi e motti arguti; oltre a raccogliere e rielaborare artisticamente il folclore osseto e caucasico, Kostà è divenuto lui stesso modello di riferimento, di modo che molte espressioni da lui utilizzate nel “Liuto osseto” sono ormai parte integrante del patrimonio comune dal valore proverbiale o gnomico (Džikaeva 2010: 92).

Negli scorsi anni sono apparsi diversi articoli, contenenti alcuni tentativi, preliminari più che rudimentali, di traduzione della principale, e unica, opera di Kostà in lingua osseta (cfr. Tomelleri, Giordano 2021 per la bibliografia più aggiornata). Questi lavori iniziali miravano a far conoscere al pubblico italiano (e italofono) alcuni tesori nascosti, offrendo al contempo un saggio di analisi linguistica e, grazie a una trascrizione fonetica al posto dell’originaria traslitterazione, a fornire anche un’impressione acustica del testo originale.

Sulla traduzione, non solo letteraria e poetica, è stato versato molto inchiostro, e non pretendiamo qui di contribuire fattivamente alla discussione teorica o alle riflessioni pratiche. L’obiettivo del presente articolo è di illustrare alcuni problemi concreti di resa del testo osseto in italiano che in qualche modo possono fungere da pretesto per considerazioni più generali sul problema della traduzione di Kostà.

## L’OPERA PRINCIPALE

*Iron fændyr* è una raccolta di una sessantina di poesie, che venne pubblicata nel 1899, ad opera di Gappo Baev (1870–1939), quando il poeta, spesso in aperta opposizione al regime zarista e di conseguenza oggetto di persecuzioni e punizioni, si trovava in esilio a Cherson. Il termine osseto *fændyr* (фæндыр), corrispondente al georgiano *panduri* (ფანდური) e al greco *πανδούρα*, indica uno strumento a corde tipico del folclore caucasico, ma che deve qui essere inteso nel suo significato più ampio di componimento poetico<sup>8</sup>. Il “Liuto osseto” rappresenta una sorta di

(Fadeev 1941: 3), simboli dell’internazionalismo e testimoni esemplari dell’amicizia fra i popoli (Ivanov 1941: 124; Gorgadze 1941: 139).

<sup>6</sup> Si deve ad Aleksandr Arsen’evič Tibilov (1887–1937) la prima identificazione della duplice fonte ispiratrice del poeta (Dzattiaty 1985: 19–20).

<sup>7</sup> L’edizione in lingua italiana, *Il libro degli Eroi. Leggende sui Narti*, edita da Adelphi nel 1969, è però basata sull’antologia francese curata da Georges Dumézil anziché sull’originale osseto.

<sup>8</sup> Si confrontino, in tal senso, l’edizione russa, che traduce *Osetinskaja lira* (Осетинская лира), con quelle bulgara: *Osetinska lira* (Осетинска лира; Chetagurov 1989), ungherese: *Oszét lira* (Hetagurov 2009), e infine inglese: *Ossetian Harp* (Khetagkaty 1988). I contributi in lingua italiana, pur adottando inizialmente la forma “Lira osseta”, si sono recentemente orientati verso una resa più letterale, rappresentata da “Liuto osseto”, strumento musicale della tradizione occidentale che più si avvicina a quello caucasico.



enciclopedia della vita dei montanari, che emerge in tutta la sua drammatica e sofferente realtà. Il poeta vi descrive spesso, a tinte vive e sovente anche crude, la condizione grama dei montanari, la miseria e sofferenza di donne e bambini, cantando con toni spesso rabbiosi e disperati l'anelito a una vita migliore. Non sembra essere un caso l'assenza di componimenti amorosi, quasi che Kostà, "spersonalizzando" la scrittura e sparendo dietro l'io narrante, ambisse toccare tutti gli osseti e fare dell'opera il racconto non tanto di un singolo individuo, ma di un intero popolo, con la sola eccezione delle poesie *Zonyn* "Lo so" (Alibert 2010: 20) e, in parte, *Či dæ?* "Chi sei?" (Džusojty 2000: 36). L'opera contiene spesso riferimenti a luoghi, pratiche e tradizioni molto lontane dalle abitudini di un contemporaneo: basti pensare al rito del sacrificio del cavallo (*bæxfeldisyn*) in occasione della celebrazione funebre (Chetagurova 2010: 177) o al viaggio meraviglioso nell'al di là dell'eroe nartico Soslan che rievoca lo spirito e motivi grotteschi dell'Inferno di Dante (Blažko 2000: 107). Riprendendo la metafora di Goethe, si pone il problema se la traduzione debba accompagnare il lettore, estraniandolo dal suo mondo, verso il testo originale, o se sia invece preferibile il percorso opposto, ottenuto mediante un procedimento di adeguamento funzionale del testo finale ai gusti del pubblico ricevente.

Soprattutto in relazione alle numerose traduzioni russe delle poesie del "Liuto osseto" non mancano giudizi severamente critici – si pensi al volume di Dzachov (1996) –, che mostrano come la resa in una lingua diversa rischi di non riprodurre in modo adeguato le sfumature semantiche e sonore dell'originale, discostandosi da quest'ultimo anche in modo da produrre espressioni inappropriate, interpretazioni fuorvianti o addirittura travisamenti del testo: per ottenere una traduzione completa occorre combinare una grande esperienza traduttoria con una profonda conoscenza della lingua e della cultura del popolo osseto nella sua interezza (Abaev 1961: 198). Mentre nella lirica in russo Kostà, ispirato dalla musa di Semën Jakovlevič Nadson (1862–1887) e del già citato Nekrasov, lascia ampio spazio ai sentimenti e alle esperienze personali (Sel'vinskij 1941: 131)<sup>9</sup>, i componimenti poetici in osseto sono molto distanti, nei temi come nello stile, dal classicismo russo, spuntando *ex abrupto* dal terreno fertile della tradizione popolare e del folclore (Abisalova 2010: 57); pare tuttavia azzardato, per non dire improprio, vedere in Kostà uno sperimentatore rivoluzionario, precursore di Vladimir Vladimirovič Majakovskij (1893–1930) alcuni decenni dopo (Sel'vinskij 1941: 133–134). Lo stile del poeta predilige tinte vivaci e odori forti, la lingua è più vicina al registro colloquiale, compaiono numerosi termini della quotidianità montana, rimandi a costumi locali e alla tradizione popolare, che pongono al traduttore non pochi problemi.

<sup>9</sup> La lirica russa, però, non raggiunge le vette alle quali si elevano le strofe composte in osseto (Adalis 1941: 150).

## I LIMITI DELLA TRADUZIONE: IL CASO DEL LIUTO OSSETO

La semantica del latino *translatio* è inizialmente legata alla nozione di “cambiamento”, così come a quella di “trasporto”, più in generale quindi a una forma di dinamicità. Curiosamente, parrebbe che l’attuale significato del termine sia dovuto proprio a un errore di “traduzione”, laddove il latino *vocabulum graecum vetus traductum in linguam romanam*, presente in Aulo Gellio (*Noctes* I, 18, 1) ad indicare che il lemma greco in questione era stato letteralmente trasportato nella lingua latina, fu interpretato da Leonardo Aretino Bruni in modo tale che il significato di *traductum* passasse da “trasportare” a “tradurre da una lingua a un’altra” (Sanchez 2022: 289–290).

Oggi, il significato di “traduzione” non è più legato unicamente alla sfera linguistica; in particolare, è da segnalare la possibilità di tre tipi differenti di traduzione: intralinguistica (o endolinguistica), interlinguistica, intersemiotica (Jakobson 1992: 57). La traduzione intralinguistica, o riformulazione, avviene all’interno dello stesso medium linguistico, e si può definire come la riformulazione di un dato testo con altre parole, ma senza modificarne il significato; si definisce interlinguistico quel tipo di traduzione che trasporta il significato di un testo da una lingua all’altra, modificando l’intero sistema dei significanti, lasciando però virtualmente invariato il significato, anche se nei fatti ciò non sempre accade con precisione. Infine, per traduzione intersemiotica, o trasmutazione, è da intendersi l’interpretazione di un sistema di segni verbali attraverso un sistema di segni non verbali, ad esempio quando un fumetto si “traduce” in una serie televisiva, un romanzo in un film, una poesia in un quadro, ecc.

Nell’affrontare la produzione letteraria osseta di Kostà emergono più che mai i limiti della traduzione interlinguistica e i compromessi a cui deve scendere il traduttore seguendo i criteri stabiliti a priori: rispettare l’autenticità del testo cercando di “traslare” in italiano gli idiotismi osseti in senso letterale, anche a rischio di farli risultare poco comprensibili a un lettore occidentale, o adeguare l’intenzione dell’autore alla forma che, nella lingua di arrivo, presenta un significato il più possibile simile a quello originale, per quanto distante?

Da Dante e Jakobson è tutto un coro di voci che proclamano l’intraducibilità della poesia, in cui “le equazioni verbali sono promosse al rango di principio costruttivo del testo” (Jakobson 1992: 63), la cui resa alloglotta pare inevitabilmente destinata al fallimento. L’intenzione del presente contributo non è quella di entrare nel merito del valore e dell’importanza di tali tentativi, alcuni sicuramente meno riusciti di altri. È tuttavia necessario riconoscere l’esistenza di limiti reali che si presentano di volta in volta nel processo di traduzione dell’osseto in lingua italiana, legati peraltro anche alla distanza, non solo geografica, tra i due idiomi.

Ciò è quanto avviene, in particolare, con i termini della tradizione nartica e, più in generale, dal colorito locale. Per esempio, chiamare qualcuno *Syrdon*, come avviene nella poesia *Či dæ?* a proposito del padre della donna ‘ossequiata’ dal

protagonista, evoca immediatamente al lettore osseto un'immagine familiare, che non necessita di ulteriori spiegazioni per illustrare il carattere scorbutico e intrattabile del personaggio. In traduzione, invece, lasciare il nome proprio conferisce al testo, senza alcun dubbio, un carattere "esotico", ma richiede in nota una spiegazione. Un equivalente funzionale potrebbe essere la figura mitologica di Cerbero (Tomelleri, Salvatori 2013: 14), che però presenta lo svantaggio di essere un richiamo alla tradizione dotta, forse non a tutti comprensibile e di certo non popolare come nell'originale.

## I LIMITI DELLA TRADUZIONE DA UN PUNTO DI VISTA PRATICO

Non meno problematico è il caso di termini denotanti *realia* dell'ambiente montanaro descritto da Kostà, dotati di una particolare carica espressiva e connotativa. Un caso tipico di intraducibilità ci viene offerto dal termine *ærc'itæ*, tipo di calzatura di montagna in pelle grezza che caratterizza come estremamente povero e umile chi le indossa, di cui si raccomanda la conservazione nelle traduzioni russe (Sen'ko 2010: 214), lette e (re)citate anche dagli osseti stessi. Da questo punto di vista, ci sembra che le versioni russe possano essere considerate, *mutatis mutandis*, alla stregua di traduzioni romane dal greco, dove prevale il principio della resa non letterale (*non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu*) come un semplice "metatesto rispetto all'originale" (Bassnett-McGuire 1993: 68), che resta accessibile a gran parte dei lettori a livello locale (mentre diversa è, ovviamente, la situazione per i ben più numerosi lettori russofoni non osseti).

Il mantenimento del termine alloglotto, evidentemente, suscita un senso di totale straniamento nel caso di lingue e culture più lontane. Piuttosto interessante è al riguardo il caso di un altro termine caucasico, *uæzdan*, anch'esso sottoposto ad un adattamento fonetico-morfologico, che in russo ha prodotto la forma *uzden'*. Questo prestito dal turcico *özden*, denotante un nobile montanaro, sembra ricoprire una variegata sfera di significati a seconda delle comunità montane presso le quali veniva impiegato. Il dizionario storico-etimologico della lingua osseta ci informa dell'esistenza, in epoca feudale e prima dell'invasione mongola, di una classe sociale che occupava una posizione mediana fra i principi e i contadini, una sorta di nobiltà minore poi decaduta, che però conservava un vivo ricordo del passato rango; dal significato storico si è passati, nella lingua moderna, al valore più generale di 'cortese', 'educato', 'elegante', 'squisito' (Abaev 1989: 103). Nella già menzionata poesia *Či dæ?*, il giovane pretendente si presenta come persona di umili origini, priva di un lignaggio che potrebbe renderlo appetibile ai genitori della sposa:

Мыггагæй маæ ма фæрс,  
Уæздан лæг нæ дæн;

Non chiedermi il nome  
Non sono di origine nobile

Ма уындмæ мын ма кæс,	Non guardare al mio aspetto
Нæ бæззын чызгæн	Non sono degno di brillare come una ragazza

Nella traduzione russa di Anna Achmatova, condotta sulla base di una versione russa letterale, parola per parola<sup>10</sup>, del testo originale, viene stabilita una diretta corrispondenza fra *уздень* e *уæздан*, che conferisce un carattere “esotico” al testo (Tomelleri, Sal’vatori 2013: 12). Se volessimo “modernizzare” il testo, evitando riferimenti alla nobiltà, potremmo optare per soluzioni meno connotate socialmente ma poeticamente problematiche: *non sono di maniere raffinate, non sono di portamento elegante*.

Ci sia qui permessa una breve digressione in ambito letterario russo, dato che il termine *uzden’* ricorre anche nell’opera, ambientata nel Caucaso, di Lermontov, *Un eroe del nostro tempo*. La traduzione inglese, reperibile sul Corpus nazionale parallelo della lingua russa, propone come equivalente ‘retainer’, al quale corrisponde ‘servi’ nella traduzione italiana di Giacinta De Dominicis Jorio (Lermontov 1977: 29), così come in quella più recente di Pia Pera (Lermontov 2015) e in quella a cura di Luigi Vittorio Nadai per i tipi di Garzanti, qui citata:

Così un giorno lo aspettò sulla strada a circa tre verste dall’aul; il vecchio stava ritornando dalle sue vane ricerche della figlia; i servi [уздени, ndr] erano rimasti indietro, era il crepuscolo ed egli procedeva al passo, pensieroso, quando a un tratto Kazbiè come un gatto sbucò fuori da un cespuglio, balzò sul cavallo dietro di lui, con una pugnalata lo fece stramazzone a terra e, afferrate le redini, si dileguò. Alcuni servi [уздени, ndr], che da un’altura avevano visto tutto, si lanciarono all’inseguimento, ma non riuscirono a raggiungerlo (<https://www.rodoni.ch/busoni/bibliotechina/lermontov.html>).

Se ne ricava dunque un significato che sembra contraddire del tutto, o in parte, il significato del termine. Bisogna peraltro osservare che in Daghestan esso designava un contadino libero (autonomo), che però a volte poteva dipendere da un feudatario (Chašaev 1969: 393). Stupisce peraltro che nel testo italiano di Lermontov siano altrimenti mantenute, non tradotte, diverse espressioni russe, denotanti *realia* caucasici, come per esempio *saklja*, *burka*, *aul*, etc., lasciate così forse perché ricorrevano più spesso nel testo del romanzo. Questi elementi alloglotti, entrati nella lingua di arrivo senza però introdurre una parola, trasportano, o addirittura rapiscono chi legge nel mondo misterioso dell’opera originale.

<sup>10</sup> Questa espressione è forse impropria, dato che “la traduzione parola per parola è impossibile perché ogni gruppo sociale fa l’inventario delle cose del mondo in un modo diverso, e le nomenclature particolari di questi inventari non possono quindi mai corrispondere a pieno fra loro, termine per termine” (Mounin 1965: 80). Sappiamo che il traduttore che non conosce la lingua originale è costretto a servirsi del cosiddetto *podstročnik*, o testo interlineare, a cui manca notoriamente l’anima della poesia, lo stile dell’autore, la metrica, il suono musicale, la figuratività e la metafora (Abisalova 2020: 111). Sulla tecnica traduttoria di Anna Achmatova in relazione all’osseto si rimanda ad alcuni articoli contenuti nel volume a cura di Ferrari et al. 2017.

Analoghe difficoltà presenta il termine *nyxas*, che sta a indicare il luogo in cui si raccoglieva la popolazione dei villaggi montani, non soltanto per discutere importanti questioni di interesse pubblico. Spesso il *nyxas* fungeva da luogo di svago e divertimento, dove trascorrere il tempo libero: gli anziani vi raccontavano storie passate, cantori itineranti vi si esibivano, la gioventù vi organizzava svariati giochi per mettere in mostra abilità, forza, coraggio; nel *nyxas*, infine, si svolgevano gare di tiro e spesso ci si cimentava anche in competizioni di oratoria (Malinkin 1941: 31). È possibile trovarne un parallelo nei componimenti poetici di Nicola Gliosca, in croato molisano, dove compare l'espressione *škrila tuna* "pietra tonda" (Gliosca 2004: 16), piccola colonna situata a lato di una facciata della chiesa di Acquaviva-Collecroce, punto di riferimento per gli abitanti del luogo. All'interno di culture in parte prive di una tradizione scritta, come attualmente quella croata in Molise od osseta ai tempi di Kostà, i punti di ritrovo collettivi rivestono una grande importanza. Ancora una volta, il significato simbolico di questi termini è evidentemente più ampio di ciò che può esprimere una semplice traduzione letterale; esso comprende ricordi, sensazioni, un'intera gamma di concetti che possono essere compresi solo da chi *sa*. Forse proprio per questo motivo, nell'edizione in lingua italiana curata e tradotta dallo stesso Gliosca, *škrila tuna* non presenta alcun traduttore. Ciò nonostante, se da un lato questa operazione cerca di preservare il significato originale del componimento, dall'altro viene meno il senso stesso della traduzione, che dovrebbe mirare a rendere il testo fruibile e godibile, ma soprattutto comprensibile, da un pubblico alloglotto.

In tal senso, sebbene il tono popolare e tradizionale del "Liuto osseto" ponga Kostà su un piano differente rispetto ai grandi classici della tradizione russa, la tonalità generale della sua lira è perfettamente coerente con il carattere non artificioso della poesia osseta (Gorodeckij 1941: 193) ma, al di là delle considerazioni su quale strategia di resa adottare, rimane la questione delle associazioni che l'autore percepiva e intendeva evocare nei lettori, e di come riproporle in italiano a un pubblico molto lontano culturalmente.

Si considerino i seguenti esempi, tratti dal poema *Nystuan* (Testamento):  
Osseto (Chetagurov 1999: 14)

Æз дзыллæйæ къаддæр куы дарин,	A - 9 sillabe
Куы бафидин искуы мæ хæс,	B - 8 sillabe
Уæд афтæ æнкъардæй нæ зарин,	A - 9 sillabe
Нæ хъуысид мæ кæуын хъæлæс	B - 8 sillabe

Italiano, traduzione letterale (Giordano *et al* 2020: 52)

Se minore fosse il mio debito verso il popolo,  
se io potessi prima o poi pagarlo,  
non canterei così tristemente,  
non si sentirebbe la mia voce piangente.

## Italiano, traduzione poetica con rime

Se al mio popolo potessi io pagare	A – 14 sillabe
questo debito che mi porto nel cuore,	B – 12 sillabe
mai più tristi versi dovrei declamare,	A – 14 sillabe
non più solo il pianto animerebbe il mio umore.	B – 18 sillabe

## Italiano, traduzione poetica con struttura metrica dell'originale e rime

Se io potessi pagare	A – 9 sillabe
il debito che ora ho,	B – 8 sillabe
smetterei di declamare,	A – 9 sillabe
il mio pianto cesserò.	B – 8 sillabe

Ciò che appare evidente in qualsiasi traduzione italiana che cerchi di emulare la struttura metrica dell'osseto è certamente l'impovertimento che se ne ricava sul piano semantico. L'indice di agglutinazione di questa lingua le permette di indicare all'interno di un unico lessema un numero di informazioni maggiore rispetto all'italiano; ogni traduzione italiana che miri a preservare quanto più possibile il significato dell'originale deve inevitabilmente fare uso di parafrasi, rinunciando alla brevità e, se vogliamo, alla lapidarietà che caratterizza fortemente l'opera di Kostà.

D'altro canto, solo sacrificando la struttura metrica dell'originale è possibile osare una traduzione semanticamente in linea con le intenzioni dell'autore, e non senza incorrere nei problemi di resa del testo di cui si è discusso in precedenza. Senza dubbio, il modo migliore per comprendere i componimenti del nostro è quello di apprendere la lingua e la cultura osseta al punto da poter godere appieno del valore artistico di Kostà, e di molte altre opere che la letteratura osseta ha da offrire. Ad ogni modo, pur riconoscendo i limiti della traduzione poetica, rendere note la cultura e la letteratura di popoli che raramente si posizionano sotto i riflettori dell'interesse accademico resta un compito attuale e certamente degno di essere perseguito.

Ci si può peraltro domandare se sia in tutto necessaria una traduzione letterale del "Liuto osseto", dato che Tamerlan Aleksandrovič Guriev (1929–2016) ha allestito una versione interlineare inglese del testo (Guriev 2009; Guriev 2014c: 87–163), alla quale può essere affiancata quella di Anatolij Aleksandrovič Dzantiev (1941–2021), in lingua russa (Dzantiev 2009), intesa proprio come punto di partenza per lavorare sulla traduzione.

## OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Nel tentativo di rendere accessibile e comprensibile una cultura distante, nel tempo e nello spazio, come quella osseta rappresentata nel "Liuto osseto", salvaguardando allo stesso tempo gli indubbi pregi artistici dell'opera, si rivela

fondamentale combinare le competenze linguistiche con quelle extralinguistiche. Urge una conoscenza etnografica, di cui ha dato prova proprio Kostà nel trattato etnografico *Osoba*, mirabile esempio di descrizione critica, priva di sentimentalismo, di costumi e usanze del popolo osseto (Alibert 2010: 19; Dzidzoev 2000: 58–59), redatto in russo e oggi disponibile in traduzione francese (Khétagourov 2005; Tedtoeva 2010: 517–544) e slovacca (Chetägkaty 1989: 134–154). Una solida conoscenza etnografica permette infatti di comprendere a fondo “tutti i contesti di cui il traduttore può aver bisogno per inquadrare gli enunciati che cerca di tradurre, cioè per cogliere con maggiore esattezza i significati degli enunciati stessi” (Mounin 1965: 119). Un attento studio filologico del testo, preludio a un’edizione corredata di introduzione, note e commento<sup>11</sup>, è pertanto il primo gradino della scala che conduce alla trasposizione di contenuto e forma in una lingua straniera. Pensiamo all’unica poesia del ciclo nella quale si sente la viva voce del poeta, ossia il componimento *Zonyn*:

Ссардзæн арахъхъæй мæ ном  
ricorderà (troverà) il mio nome con l’araq<sup>12</sup>

In questo passo si fa esplicito riferimento all’uso dell’*araq* caucasico, una bevanda alcolica a base di mais, orzo o altri cereali, durante la commemorazione di un defunto (Khétagourov 2005: 63 = Tedtoeva 2010: 540; Bedoeva 2014: 112), quando il più anziano, dopo aver pronunciato l’orazione funebre versa una parte del liquido sul tavolo e beve il resto (Besolova 2000: 255). Una traduzione italiana che conservi il senso dell’originale, in assenza di un adeguato commento relativo alla pratica di onorare la memoria con questo gesto, renderebbe l’immagine meno efficace.

Di fronte a una lingua come l’osseto, e a un testo come quello di Kostà, il lavoro del traduttore oscilla pericolosamente fra l’erudizione linguistico-filologica dello studioso e l’esigenza di produrre un testo fruibile, che si attenga all’originale e al tempo stesso renda a questo il giusto e dovuto omaggio. Come scriveva a suo tempo Francis William Newman (1805–1897), rispondendo alle critiche rivolte da Matthew Arnold (1822–1888) alla sua traduzione di Omero, i giudici finali sono non gli studiosi, ma i lettori:

Scholars are the tribunal of Erudition, but of Taste the educated but unlearned public is the only rightful judge; and to it I wish to appeal. Even scholars collectively have no right, and much less have single scholars, to pronounce a final sentence on questions of taste in their court (Newman 1861: 2).

<sup>11</sup> Anche senza addentrarsi nei meandri della critica delle varianti, di cui ci fornisce un saggio interessante T. A. Guriev (2014b).

<sup>12</sup> Vale la pena segnalare, nella traduzione slovacca del passo (Chetägkaty 1989: 18), la presenza, in luogo di *araq*, del lessema *pálenka*, orientato evidentemente alla comprensione da parte dei fruitori finali.

Come dimostrano le presenti riflessioni, tutti coloro i quali, come chi scrive, si sono avvicinati accademicamente (*absit iniuria verbo*) alla lingua e cultura osseta, sentono forte il bisogno di combinare la cura linguistico-etnografica nel trattare il testo con l'esigenza estetico-pratica di far rivivere la magicità espressiva e formale della poesia di Kostà, ma ben consci della responsabilità morale nei riguardi di chi ci legge. D'altronde, «quando si traduce un testo appartenente a un periodo lontano nel tempo, la difficoltà maggiore consiste non tanto nel fatto che il poeta e i suoi contemporanei sono morti, quanto piuttosto che anche la *rilevanza del poema nel contesto* è morta» (Bassnett-McGuire 1993: 116). Allo stato attuale delle conoscenze possiamo riconoscere, con Wilhelm von Humboldt che, più che concentrarci sul risultato, in termini di influenza culturale, del prodotto finale, ci troviamo ancora nel mezzo del processo “creativo” di ricezione e riproduzione del “Liuto osseto”, nel tentativo di rielaborare il significato e la forma dell'opera stessa:

E così quella parte di nazione che non può leggere da sola gli antichi, li conoscerà meglio tramite più traduzioni che non ricorrendo a un'unica traduzione. Esse sono appunto altrettante immagini dello stesso spirito, poiché ognuno rende quel che ha potuto concepire e rappresentare: il vero spirito riposa soltanto nel testo originale (Humboldt 1993 [1816]: 141).

## APPENDICE: A CHI, CHE

In appendice pubblichiamo una traduzione italiana preliminare di un breve componimento tratto dal “Liuto osseto”. Il testo si compone di sei strofe, ciascuna contenente due versi pentasillabi i quali, oltre alla rima baciata, presentano una successione dei costituenti della frase nominale (Dat + Nom) ripetitiva, che ripropone esattamente la struttura sintattica del titolo. Inoltre, la desinenza zero del nominativo singolare dei sostantivi permette l'impiego, al termine di ogni verso, di parole monosillabiche, che conferiscono al testo un ritmo tutto particolare. Questa semplicità formale, *Leitmotiv* del componimento, mette a dura prova il traduttore, che non sa come rendere in modo appropriato, anche a livello sillabico, questo alternarsi di quattro sillabe e una.

Кæмæн цы...A chi, che

Алы куыстæн – рад. A ogni cosa il suo ordine.

Дзидзидайæн – мад. Al poppante la madre.

Хорз фыййауæн – фос; Al buon pastore il gregge;

Бирæ фосæн – хос. Al gregge numeroso il fieno.



Хоры кæндæн – зад, Al campo di grano il raccolto,  
Хоры хæрдæн – кад. Al mangiare il pane l'onore.

Сонт рæдыдæн – барст; Allo stupido errore il perdono;  
Хорз зæрдæйæн – уарзт. Al buon cuore l'amore.

Рагон мастæн – тад; All'offesa passata l'oblio;  
Загъджæхæгæн – над. Al prepotente le percosse.

Магусайæн – цæф; Al pigro una botta;  
Цырд лæппуйæн – кæф!.. Al ragazzo sveglio un grosso pesce.

## BIBLIOGRAFIA

- ABAЕV V. D. (1961): *Kosta Chetagurov i ego vremja*, Izdatel'stvo Sojuza pisatelej Gruzii "Zarja Vostoka", Tbilisi.
- ABAЕV V. I. (1939): *Kosta Chetagurov – narodnyj poët Osetii*, "Zvezda. Ežemesjačnyj literaturno-chudožestvennyj i obščestvenno-političeskij žurnal", 9: 153–155.
- ID. (1989): *Istoriko-ëtimologičeskij slovar' osetinskogo jazyka*, tom IV (U-Z), Nauka, Leningrad.
- ID. (1990): *Svetoč naroda*, in: Id., *Izbrannye trudy*, tom 1: Religija, fol'klor, literatura, V. M. GUSALOV (a cura di), Ir, Vladikavkaz: 555–559.
- ABISALOVA R. N. (2010): *Kosta Chetagurov i mirovaja chudožestvennaja kul'tura (otraženie nartovskogo èposa v tvorčestve Kosta)*, in: TEDTOEVA (a cura di): 57–63.
- EAD. (2020): *S. Gorodeckij i osetinskaja literatura*, "Izvestija SOIGSI", 36/75: 104–118.
- ADALIS A. (1941): «*Iron Fandyr*», in: FADEEV (a cura di): 150–154.
- ALIBERT L. (2010): *Kosta, un regard et quelques traductions*, in: TEDTOEVA (a cura di): 19–21.
- BASSNETT-McGUIRE S. (1993): *La traduzione. Teorie e pratica*, PORTOLANO D. (a cura di), Bompiani, Milano.
- BAŽENOVA N. M. et al. (2009): *Tvorčeskoe nasledie Kosta Chetagurova v akademičeskom prostranstve Sankt-Peterburga*, "Vestnik Vladikavkazskogo naučnogo centra", 9/5: 116–119.
- BEDOЕVA I. A. (2014): *Tradicionnye chmel'nye napitki Osetin (XIX–XX vv.)*, IPC SOIGSI VNC RAN i RSO-A, Vladikavkaz.
- BESOLOVA E. B. (2000): *Arealogičeskaja značimost' ètnolingvističeskogo materiala proizvedenij Kosta Chetagurova*, in: TEDTOEVA (a cura di): 250–257.
- BLAŽKO V. A. (2000): *Kosta Chetagurov i zarubežnaja literatura*, in: TEDTOEVA (a cura di): 106–112.
- ČAŠAEV Ch.-M. (1969): *Feodal'nye otnošenija v Dagestane XIX–načalo XX v. Archivnye materialy*, sostavlenie, predislovie i primečanija Ch.-M. Čašaeva, Glavnaja redakcija vostočnoj literatury, Moskva.
- ČETAGUROV A. (1941): *Vospominanija o Kosta*, in: FADEEV (a cura di): 184–191.
- ČETAGUROV K. (1983): *Osetinska lira*, Narodna mladež, Sofija.
- ČETAGUROV K. L. (1999): *Polnoe sobranie sočinenij v pjati tomach*, tom pervyj, Respublikanskoe izdatel'sko-poligrafičeskoe predprijatje im. V. A. Gassieva, Vladikavkaz.
- ČETAGUROVA D. K. (2010): *Tema smerti v lirike K. L. Četagurova i A. I. Tokaeva*, in: TEDTOEVA (a cura di): 176–182.

- CHETĀGKATY K. (1989): *Osetská lýra*, Tatran, Bratislava.
- CHUGAEV I. S. (2020): "Buržuaznyj nacionalist", "revoljucionnyj demokrat", "pravoslavnyj svjatoj": očerk istoričeskoj paradigmy chetagurovedenija, "Vestnik Vladikavkazskogo naučnogo centra", 20/3: 13–21.
- DZACHOV I. M. (1996): *O perevodach "Osetinskoj liry"* Kosta, Ir, Vladikavkaz.
- DŽANAĖV A. K. (1984): *K. L. Chetagurov i nacional'no-osvoboditel'noe dviženie na Severnom Kavkaze*, in: *Voprosy osetinskoj literatury i fol'klora*, Severo-Osetinskij naučno-issledovatel'skij institut istorii, filologii i ekonomiki pri sovete ministrov Severo-Osetinskoj ASSR, Ordžonikidze: 5–17.
- DZANTIEV A. A. (2009): *Priloženie. Kosta Chetagurov, Iron fændyr. Osetinskaja lira (Podstročnyj perevod na russkij jazyk)*, in: K'OSTA XETĀGKATY, *Iron fændyr. Zærdæjy sağæstæ, zardžytæ, kaddžytæ æmæ æmbisændtæ / KOSTA CHETAGUROV, Osetinskaja lira. Dumy serdca, pesni, poëmy, basni, D&D, Mæskuy-Dzæudžyqæu / Moskva-Vladikavkaz*: 297–382.
- DZANTIEV A. A. (2010): «*Ja chudožnik i narodnyj poët...*», in: TEDTOEVA (a cura di): 37–43.
- DZATTIATY G. P. (1985): *Aleksandr Tibilov o tvorčestve Kosta Chetagurova*, in Id., *Aleksandr Tibilov i voprosy osetinskoj literaturnoj kritiki (istoriko-filologičeskoe issledovanie)*, Iryston, Cchinval: 19–70.
- DZIDZOE V. D. (2000): *K. L. Chetagurov kak istorik, politolog i ètnograf*, in: TEDTOEVA (a cura di): 56–64.
- DŽIKAĖVA Z. Š (2010): *Ustojčivost' fol'klornych elementov v poëzii Kosta Chetagurova*, in: TEDTOEVA (a cura di): 90–93.
- DŽUSOJTY N. G. (1975): *Chetagurov*, in: SURKOV A. A. (a cura di), *Kratkaja literaturnaja ènciklopedija*, tom 8 (Flober–Jašpal), Sovetskaja ènciklopedija, Moskva: 272–274.
- ID. (1980): *Istorija osetinskoj literatury. Kniga pervaja (XIX vek)*, Mecniereba, Tbilisi.
- ID. (2000): *Kosta Chetagurov i mirovaja literatura*, in: TEDTOEVA (a cura di): 34–37.
- FAĖEV A. A. (1941) (a cura di): *Kosta Chetagurov. Sbornik pamjati velikogo osetinskogo poëta*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury, Moskva.
- ID. (1941): *Bratsstvo narodov*, in: FAĖEV (a cura di): 3–5.
- FERRARI A. et al. (2017) (a cura di): *Armenia, Caucaso e Asia Centrale. Ricerche 2017*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.
- GIOEVA Z. (2010): *Tema intelligencii v tvorčestve Kosta Chetagurova i Dabe Mamsurova*, in: TEDTOEVA (a cura di): 153–158.
- GIORDANO A., SALVATORI M., TOMELLERI V. S. (2020): «*Da qualche parte si veglia ancora...*». *La poesia «Cudžæpæc» di Kosta Chetagurov*, in: FRAPPI C., SORBELLO P. (a cura di), *Armenia, Caucaso e Asia Centrale. Ricerche 2020*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia: 51–90.
- GLIOSCA N. (2004): *Poesie di un vecchio quaderno*, manoscritto inedito.
- GOL'CEV V. (1941): *Zamečatel'nyj primer*, in: FAĖEV (a cura di): 161–163.
- GORGADZE V. (1941): *Pevce družby narodov*, in: FAĖEV (a cura di): 138–140.
- GORODECKIJ B. M. (1941): *Vstreči s Kosta Chetagurovym v Peterburge*, in: FAĖEV (a cura di): 192–196.
- GURIEV T. A. (2009): *Kosta. Selected Poems. Interlinear Translations by Tamerlan A. Guriev*, IPO SOIGSI, Vladikavkaz.
- ID. (2014a): "Peredajuščij svetil'nik žizni" (*Očerki o tvorčestve Kosta*), IPC SOIGSI VNC RAN i RSO-A, Vladikavkaz.
- ID. (2014b): *Ob odnom orfografičeskom kazuse*, in: GURIEV 2014a: 65–73.
- ID. (2014c): *Podstročnye perevody poëzii K. L. Chetagurova na anglijskij jazyk*, in: GURIEV 2014a: 87–236.
- HETAGUROV K. (2009): *Oszét líra*, Ad Librum Kiadó, Budapest.
- HUMBOLDT W. VON (1993): *Introduzione alla traduzione dell'Agamennone di Eschilo (1816)*, in: NEERGARD S. (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano: 125–141.

- ISAEV M. I. (2000): *Rol' Kosta Chetagurova v stanovlenii osetinskogo literaturnogo jazyka*, in: TEDTOEVA (a cura di): 38–41.
- IVANOV VS. (1941): *Osetinskaja lira*, in: FADEEV (a cura di): 122–125.
- JAKOBSON R. (1992): *Aspetti linguistici della traduzione*, in: ID., *Saggi di linguistica generale*, L. HEILMANN (a cura di), Feltrinelli, Milano: 56–64.
- JUBILEJ (1941): *Jubilej Kosta Chetagurova 1859–1939 / Chetægkaty K'ostajy jubilej 1859–1939*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Severo-Osetinskoj ASSR / Čægat Irystony ASSR-y paddzaxadon rauağdad, Ordžonikidze.
- KHETAGKATY K. (1988): *Ossetian Harp*, Walter May (translated by & self-published), Moscow [nota solo bibliograficamente].
- KHÉTAGOUROV K. (2005): *Ossoba. Essai ethnographique (1894). L'Ossétie traditionnelle vue par un ossète*. Traduit du russe et commenté par L. ARYS-DJANAÏÉVA, I. LEBEDYNSKY, Errance, Paris.
- KORZUN V. B. (1954): *Ob izučenii biografii i tvorčestva K. L. Chetagurova*, "Izvestija Groznenskogo oblastnogo kraevedčeskogo muzeja", 6: 55–72.
- KULOV K. D. (1939): *Velikij poët osetinskogo naroda Kosta Chetagurov*, in: KAZIN V.V. (a cura di), KOSTA CHETAGUROV / XETÆGKATY KOSTA, *Osetinskaja lira / Iron fændyr*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo „Chudožestvennaja literatura“ / Padzaxadon rauağdad „Aiv literaturæ“, Moskva / Mæskuy: 5–12.
- LERMONTOV M. Ju. (1977): *Un eroe del nostro tempo*, Garzanti, Milano.
- ID. (2015): *Un eroe del nostro tempo*, Mondadori, Milano (formato kindle).
- MALINKIN A. (1941): *Poëzija Kosta Chetagurova*, in: FADEEV (a cura di): 17–40.
- MALITI-FRANEVA E. (2010): *Slovakija i tvorčeskaja lira osetin. Neskol'ko zametok k voprosam slovacko-osetinskich kul'turnych svjazej*, in: TEDTOEVA (a cura di): 27–31.
- MOUNIN G. (1965): *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino.
- NEWMAN F. W. (1861): *Homeric Translation in Theory and Practice. A Reply to Matthew Arnold, ESQ., Professor of Poetry, Oxford*, Williams and Norgate, London-Edinburgh.
- SABAEV S. B. (2000): *A. S. Puškin i K. L. Chetagurov*, in: TEDTOEVA (a cura di): 96–101.
- SALAGAËVA Z. (1959): *Kosta Chetagurov i osetinskoe narodnoe tvorčestvo*, Severo-Osetinskoe knižnoe izdatel'stvo, Ordžonikidze.
- SANCHEZ A. (2022): *Erreur de transmission ou interprétation faussée...*, "TranScript", 1/2: 287–339.
- SEL'VINSKIJ I. (1941): *Uprjamyj, kak serdce*, in: FADEEV (a cura di): 129–135.
- SEN'KO E. V. (2010): *O nekotorych smeščenijach èstetičeskoi i istoriko-literaturnoj dominanty v poëzii K. Chetagurova*, in: TEDTOEVA (a cura di): 213–216.
- SVIRSKIJ A. (1941): *Osetinskij Nekrasov*, in: FADEEV (a cura di): 146.
- TEDTOEVA Z. CH. (2000, a cura di): *Venok bessmertija. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščennoj 140-letiju so dnja roždenija Kosta Chetagurova*, Proekt-Press, Vladikavkaz.
- TEDTOEVA Z. CH. (2010, a cura di): *Venok bessmertija. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščennoj 150-letiju so dnja roždenija Kosta Chetagurova*, Proekt-Press, Vladikavkaz.
- TOMELLERI V. S., SALVATORI M. (2013): *Neskol'ko soobraženij o perevode «Osetinskoj liry» Kosta na ital'janskij jazyk*, "Izvestija SOIGSI", 10/49: 10–19.
- TOMELLERI V. S., GIORDANO A. (2021): *La poesia Dodoj [Додоў] di Xetægkaty Leuany fyrt K'osta. Censura, edizione e tradizione orale, con commento linguistico e traduzioni*, in: ARTONI D., FRAPPI C., SORBELLO P. (a cura di): *Armenia, Caucaso e Asia Centrale. Ricerche 2021*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia: 101–139.
- XETÆGKATY K. (1939): *Osetinskaja lira / Iron fændyr*, in: KAZIN V. V. (a cura di), Gosudarstvennoe izdatel'stvo „Chudožestvennaja literatura“ / Padzaxadon rauağdad „Aiv literaturæ“, Moskva / Mæskuy: 5–12.






# KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY

## WSKAZÓWKI DLA AUTORÓW

### 1. ZASADY OGÓLNE

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

- Postępowaniu redakcyjnemu będą poddawane tylko materiały, po uprzednim zawarciu Umowy o udzielenie nieodpłatnej licencji  Creative Commons Uznanie autorstwa – Na tych samych warunkach (CC BY-SA 4.0).
- Procedurze redakcyjnej będą poddawane tylko artykuły i/lub recenzje (a) nadesłane w wersji elektronicznej, (b) spełniające wymienione niżej warunki formalne i (c) przesłane do Redakcji wraz z krótką (maksymalnie 500 znaków) informacją w języku angielskim o ich autorze, w szczególności o jego stopniu i tytule naukowym, aktualnym miejscu pracy, pełnionej funkcji akademickiej i jego najważniejszych publikacjach. Informację o autorze (z numerem ORCID) proszę umieścić na końcu artykułu, po bibliografii.
- Na końcu artykułu prosimy przedstawić skróconą wersję tytułu do żywej strony, maksymalnie do 80 znaków ze spacjami. Należy również dołączyć streszczenie artykułu w języku polskim.

## 2. USTAWIENIA I OBJĘTOŚĆ TEKSTU

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

### 3. REDAKCJA TEKSTÓW

- CZCIONKA

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

- CYTATY

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

- TŁUMACZENIA

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

- INTERPUNKCJA

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

- NAWIASY I UKOŚNIKI

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

– autorskie wstawki, dodatki i opuszczenia w cytatach;



– nawiasy wewnątrz tekstu ujętego w nawias okrągły.

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

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

- **CUDZYSŁÓW**

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

Cudzysłów stosujemy :

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

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

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

- **SKRÓTY**

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

#### 4. PRZYPISY I ODSYŁACZE

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

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

## 5. BIBLIOGRAFIA KOŃCOWA

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

- W przypadku większej liczby tytułów tego samego autora powinny być one uporządkowane chronologicznie.
- Jeżeli w tekście został zamieszczony odsyłacz do wydania innego niż pierwsze, powinno ono być wskazane w bibliografii za pomocą numeru po dacie wydania:  
MIŁOSZ Cz. (2011<sup>3</sup>): *Rodzinna Europa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Tytuł zawarty wewnątrz innego tytułu napisanego kursywą, musi być zapisany czcionką prostą:  
TEODOROWICZ-HELLMAN E. (2001): *Pan Tadeusz w szwedzkich przekładach*, Świat Literacki, Warszawa.
- W źródłach internetowych należy wskazać szczegółowy adres (URL) cytowanej strony, bez podkreśleń, ujęty w nawias ostrokatny, podając datę ostatniej konsultacji w nawiasie kwadratowym:  
<<http://www.drevnyaya.ru/vyp/v2013.php>> [ostatni dostęp: 21.11.16].
- Proszę stosować kapitaliki dla imion autorów i redaktorów.

## 6. RECENZJE I INNE


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

## 7. UWAGI KOŃCOWE

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

## 8. POLITYKA OTWARTEGO DOSTĘPU


Pełna treść artykułów publikowanych w Kwartalniku Neofilologicznym jest udostępniana w Internecie na zasadach otwartego dostępu (open access), tj. bezpłatnie i bez technicznych ograniczeń. Zapewnienie polskim i zagranicznym czytelnikom swobodnego dostępu do publikacji ma na celu popularyzowanie wiedzy i rozwój nauki.

Od 1 stycznia 2022 r. w Kwartalniku Neofilologicznym obowiązuje wolna licencja Creative Commons Uznanie autorstwa – Na tych samych warunkach (CC BY-SA 4.0). 



## GUIDELINES FOR AUTHORS

### 1. GENERAL RULES

- Kwartalnik Neofilologiczny (KN) exclusively publishes articles that have never previously been published anywhere and which provide new insights into language, linguistics, literature, culturology, glottodidactics and translating.
- KN exclusively publishes articles written in English, German, French, Italian, Spanish or Portuguese.
- Articles submitted are published in KN if they receive a positive assessment from the reviewers appointed by the KN Editorial Board. If reviewers make publication of a given article dependent on the introduction of corrections suggested by them, it will be published only if the author is prepared to make the relevant changes to the original text.
- Reviews of the submitted articles are made anonymously (double-blind review).
- Articles written by two or more authors must be provided with annotation describing as precisely as possible the input into the work of each individual author. In particular, it must be made public who is responsible for the concept, the underlying assumptions and the research methods used in it.
- The Editorial Board of KN shares the opinion that equally *ghostwriting* (i.e. concealing the identity of people who contributed to the creation of an article submitted for publication), as well as *guest authorship* (i.e. naming as co-authors people who did not contribute at all or to a minimal degree to the creation of the given article) are practices which should be condemned.
- Materials submitted for publication in KN should be sent in electronic form (.doc/.docx) to: [kwartalnik@pan.pl](mailto:kwartalnik@pan.pl) or [Franciszek.Grucza@pan.pl](mailto:Franciszek.Grucza@pan.pl).
- When submitting materials for publication in KN, please provide both a traditional postal address as well as an email address which the editors can use in their contacts with the author (authors).
- Only after the author has concluded an Agreement for granting a free licence Creative Commons Attribution-ShareAlike (CC BY-SA 4.0), the materials will be subject to the editorial procedure. 
- At the end of the article, please provide an abbreviated version of the title to a running head, up to 80 characters including spaces.

---

## 2. SETTINGS AND TEXT VOLUME

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

## 3. TEXT EDITING

- **FONT**  
Please do not use bold fonts or underlining. Italics should be used only:  
1) while providing the titles of literary, musical, theatrical, film and art works;  
2) while providing foreign words in relation to the language in which the text is written, as a distinguishing feature of a concept or term, e.g. Latin expressions such as *ibidem*, *passim*, *infra*, *sic*, etc., except for expressions in common use;  
3) while emphasising the meaning of a word.
- **QUOTATIONS**  
Shorter quotations should be placed in the main text or in a footnote in double quotation marks. Quotations longer than three lines should be separated in a separate paragraph, with a free line before and after the quotation, font size 10 points, spacing 1, indentation on the left side 1 cm. We do not use quotation marks. Any omissions are marked with an ellipsis in square brackets: [...].

- TRANSLATIONS

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

- PUNCTUATION

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

- BRACKETS AND SLASHES

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

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

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

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

- QUOTATION MARKS

Texts in Polish should use “printing” quotation marks („”). Texts in other languages use language-specific quotation marks, e.g. “English text”, « French text », „German text”. English quotation marks are used when the entire article is in English, German when the entire article is in German, etc.

We use quotation marks:

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

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

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



- ABBREVIATIONS

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

#### 4. FOOTNOTES AND CROSS-REFERENCES

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

#### 5. FINAL BIBLIOGRAPHY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MIŁOŻ CZ. (2011<sup>3</sup>): *Rodzina Europa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- A title contained within another italicised title must be written in simple font:

TEODOROWICZ-HELLMAN E. (2001): *Pan Tadeusz w szwedzkich przekładach*, Świat Literacki, Warszawa.

- In internet sources, indicate the detailed address (URL) of the cited page, without underlining, enclosed in square brackets, specifying the date of the last consultation in square brackets:

<<http://www.drevnyaya.ru/vyp/v2013.php>> [last access: 21.11.16].

- Please use small caps for the names of authors and editors.

## 6. REVIEWS AND OTHER

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

## 7. FINAL REMARKS

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

## 8. OPEN ACCESS POLICY

Full content of the articles published in KN is made available on the Internet under the principles of open access, i.e. free of charge and without technical restrictions. Providing Polish and foreign readers with free access to publications is aimed at disseminating knowledge and developing science.

From the 1st of January 2022, KN uses the free Creative Commons Attribution-ShareAlike Licence (CC BY-SA 4.0).



## ÍNDICE – SPIS TREŚCI – CONTENTS

Dario Prola, – Introduzione - Introduction . . . . .	199
--	-----

### ARTYKUŁY

Giulia Baselica: Il dibattito teorico nelle pagine di «Tetradi perevodčika» in epoca sovietica . . . . .	207
Simona Munari: Note dai programmi di sala delle traduzioni shakespeariane di Antonine Maillet. . . . .	219
Olja Perišić: La distanza temporale nelle diverse traduzioni del racconto <i>Il ponte sulla Žepa</i> di Ivo Andrić . . . . .	232
Chiara Sinatra: La dimensione polifonica nella traduzione italiana de <i>La linea del frente</i> di Aixa de la Cruz . . . . .	246
Luca Bernardini: Miron Białoszewski's <i>Pamiętnik z powstania warszawskiego</i> in Italy: some polemical (and political) remarks on translation and critical reception. . . . .	259
Alessandro Amenta: The Polish translation of <i>A Wizard of Earthsea</i> by Ursula K. Le Guin . . . . .	273
Roberta Sala: <i>The Right to Err</i> . Poetry translation in the dialogue between Nina Iskrenko and John High . . . . .	288
Alessio Giordano, Vittorio Springfield Tomelleri: <i>Kostà Xetægkaty fra tradizione e traduzione</i> . . . . .	302

## ÍNDICE – SPIS TREŚCI – CONTENTS

Dario Prola, Introduction . . . . .	199
-------------------------------------	-----

### ARTICLES

Giulia Baselica: The theoretical debate in the pages of «Tetradí perevodčika» in the Soviet era . . . . .	207
Simona Munari: Notes from the theatrical programmes of Antonine Maillet's Shakespearean translations . . . . .	219
Olja Perišić: The temporal distance in Italian translations of the short story <i>The bridge over the Žepa</i> by Ivo Andrić . . . . .	232
Chiara Sinatra: The polyphonic dimension in the Italian translation of <i>La línea del frente</i> by Aixa de la Cruz . . . . .	246
Luca Bernardini: Miron Białoszewski's <i>Pamiętnik z powstania warszawskiego</i> in Italy: some polemical (and political) remarks on translation and critical reception. . . . .	259
Alessandro Amenta: The Polish translation of <i>A Wizard of Earthsea</i> by Ursula K. Le Guin . . . . .	273
Roberta Sala: <i>The Right to Err</i> . Poetry translation in the dialogue between Nina Iskrenko and John High . . . . .	288
Alessio Giordano, Vittorio Springfield Tomelleri: Kostà Xetægkaty between tradition and translation . . . . .	302