

INDICE

RICERCHE SULLA TRADUZIONE E STUDI SLAVI:

STORIA, CRITICA, PRASSI ESEGETICA, a cura di Cristiano Diddi

- C. DIDDI, Sullo studio delle traduzioni, e dintorni. Per un anniversario 9

RETROSPETTIVE

- G. MAVER, Lo studio delle traduzioni come mezzo d'indagine linguistica
e letteraria 15
- R. POGGIOLI, The Added Artificer 23

TEORIA, CRITICA TESTUALE, PRATICA TRADUTTIVA

- L. SALMON, La traduttologia come 'stetoscopio' delle *Humanities*.
Il rigore come missione della slavistica 35
- L. MARINELLI, La traduzione come caso particolare della critica del
testo: *Adon e Adone* 59
- A. CECCHERELLI, Trascrivere il processo traduttivo (Intorno a una
poesia di Adam Mickiewicz) 83

STORIA DELLE TRADUZIONI

- C. DIDDI, La letteratura tradotta dalle lingue slave in italiano.
I. Storia, problemi, prospettive di ricerca. Un caso di studio:
la tradizione della Rus' medievale 113
- C. DIDDI, La letteratura tradotta dalle lingue slave in italiano.
II. La tradizione della Rus' medievale: repertorio bibliografico 163
- B. SULPASSO, Canone e antologie poetiche del Novecento.
1923-1933: verso *La violetta notturna* 251
- M. CARATOZZOLO, "Letteraria sì, ma anche letterale": la nuova
versione di *Gore ot uma* nella corrispondenza tra Leone Pacini
Savoj e Angelo Formiggini (1927-1938) 281
- G. DE FLORIO, Storie, rime, immagini. Note sulla traduzione della
letteratura russa per l'infanzia in Italia 321

FILOLOGIA MEDIEVALE E TRADUZIONE

V. S. TOMELLERI, La traduzione slava delle 'Etimologie' latine nel Salterio di Brunone	345
B. LOMAGISTRO, Il ms. Hilandar 517: traduzioni tardo-medievali di testi medici salernitani	363
M. PIACENTINI, La traduzione rutena della <i>Historia trium regum</i> di Johannes da Hildesheim. Una ricostruzione preliminare	393
V. NOSILIA, Sulle strategie di traduzione delle citazioni bibliche nella Polonia barocca: <i>Wieczność piekielna</i> di Jan Chomętowski	415
C. ТЕМЧИН, Вторая редакция польского перевода Корана по рукописям литовских татар: суры 1-я и 36-я Казанского Хамаила середины XIX века	429

ANALISI COMPARATA E ESEGESI TESTUALE: CASI DI STUDIO

A. BONOLA - M. CALUSIO, Note per uno studio comparato delle traduzioni poetiche	441
D. CAVAION, Note sulla traduzione di Blok ad opera di A.M. Ripellino	465
A. NIERO, Due 'idee' di Chlebnikov: note su alcune traduzioni di A.M. Ripellino e P. Nori	481
S. FUMAGALLI, Note sul metodo traduttivo di Renato Poggioli. La traduzione del primo <i>Sonetto invernale</i> di Vjačeslav Ivanov: analisi filologica e variantistica	507
S. QUONDAMATTEO, Achmatova traduce Szymborska? Autorialità traduttiva nella Russia sovietica	531
S. BUTI, "Vergine Madre, figlia del tuo figlio". Sulla preghiera alla Vergine (Par. XXXIII, 1-39) nelle traduzioni polacche	563
M.R. LETO, Letteratura, traduzione e politica: il caso di <i>Imperatrice dei Balcani</i> di Nicola I Petrović Njegoš	591
M. BIDOVEC, Ivan Cankar in Italia oggi. Qualche considerazione sulle traduzioni italiane	613
B. ЛАЗАРЕВА, Роман Е. Замятина <i>Мы</i> и его итальянские переводы: к проблеме передачи дейктических стратегий	645

RICERCHE SULLA TRADUZIONE E STUDI SLAVI:
STORIA, CRITICA, PRASSI ESEGETICA

a cura di Cristiano Diddi

STORIE, RIME, IMMAGINI. NOTE SULLA TRADUZIONE
DELLA LETTERATURA RUSSA PER L'INFANZIA IN ITALIA

Giulia De Florio

1. La letteratura russa per l'infanzia in Italia:
inquadramento storico

La letteratura per l'infanzia russa arrivò in Italia con un certo ritardo rispetto a quella 'per adulti', conosciuta già nell'Ottocento e diffusa con successo nel secolo successivo.¹ Va detto che precursori dell'interesse per il mondo slavo erano stati Federigo Verdinois e Domenico Ciampoli, autori di traduzioni delle favole di Krylov e delle fiabe di Puškin. Fiabe e favole furono in effetti i principali testi che arrivarono nei primi decenni del Novecento in Italia, in quanto capaci di incarnare "quella combinazione di esotismo e mistero di cui la Russia si ammanta nell'immaginario comune degli italiani".² In quei decenni spiccava, tra gli altri, il progetto di Salani che negli anni Venti e Cinquanta propose una selezione interessante di fiabe russe popolari raccolte e tradotte da G. Brenzini Berson, ma edizioni di questo genere furono pubblicate anche da Carabba e Morreale. Affiancavano l'immaginario fantastico ed esotico storie edificanti di realismo a tinte forti, in linea con quanto osservava Tortorelli nel panorama dell'editoria per adulti: "la presenza della letteratura russa nell'editoria italiana degli anni Venti e Trenta proseguiva il filone dell'editoria tardo-ottocentesca e primo-novecentesca a sfondo positivistico e popolare, dove un ruolo non secondario verrà giocato dall'ideologia socialista che si approprierà di testi e autori russi, obbedendo a criteri di documentazione storico-sociale più che a valutazioni di carattere estetico. Si sceglieranno, nella produzione narrativa mondiale dei primi decenni del secolo soprat-

¹ Per una introduzione alla nascita della slavistica in Italia rimando a E. Damiani, *Avvicinamento agli studi slavistici in Italia*, Milano, Mondadori, 1941; A. Cronia, *La conoscenza del mondo slavo in Italia*, Padova, Officine Grafiche Stediv, 1958.

² R. Vassena, *Bogatyri, streghe, lupi e bolscevichi. Visioni russe nell'editoria milanese per ragazzi tra le due guerre*, in *Milano città delle culture*, a c. di M. V. Calvi e E. Perassi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, pp. 261-269, p. 263.

tutto testi capaci, o ritenuti tali, di informare il lettore su realtà nuove o lontane: e la Russia non farà eccezione”.³

A partire dagli anni Quaranta il baricentro dell’editoria italiana si spostò da Firenze al Nord, in particolare a Milano e Torino, con la nascita di Mondadori, Bompiani ed Einaudi. Milano, d’altronde, era già stato un centro propulsore e innovativo in epoca fascista e prima ancora, grazie alle attività di Sonzogno, Treves, Hoepli, Vallardi. Nel capoluogo lombardo operavano Milly Dandolo⁴ e Mary Tibaldi Chiesa; quest’ultima, in particolare, dalla fine degli anni Trenta diventò un’attiva promotrice della letteratura russa in lingua italiana, anche per bambini, narrando e rielaborando, spesso concedendosi ampi margini di libertà,⁵ le fiabe popolari e le leggende di tutto il mondo, comprese quelle di origine slava, ma anche i racconti ‘per adulti’ di Turgenev e Tolstoj. Non si registrò, invece, una particolare curiosità per quanto stava accadendo nella neonata Unione Sovietica nel campo della letteratura infantile, nonostante fossero già ben noti in patria Kornej Čukovskij, Samuil Maršak, Leonid Pantelev, Boris Žitkov, Arkadij Gajdar e molti altri.⁶ Per trovare questi autori, che costituiscono il ‘zolotoj fond’ della letteratura russa per bambini, si dovette aspettare il dopoguerra, ma con molte riserve e altrettante ingombranti assenze.

A partire dagli anni Cinquanta la letteratura russa per bambini comparve con maggiore frequenza sugli scaffali delle librerie italiane. I fattori che permisero questo sviluppo furono sostanzialmente due: la crescente popolarità della letteratura per l’infanzia *tout court*, testimoniata dalla creazione di case editrici specializzate, dalla promozione di eventi nazionali e interna-

³ G. Tortorelli, “L’Italia che scrive” 1918-1938. *L’editoria nell’esperienza di A.F. Formiggini*, Milano, Franco Angeli, 1996, pp. 85-86.

⁴ Milly Dandolo è scrittrice prolifica, apprezzata dal pubblico e dalla critica, la cui poetica è pervasa di sogno e fantasia. Per la casa editrice torinese UTET Dandolo cura nel 1932 i *Racconti per i più piccini* che inaugura la felice collana “La Scala d’oro”, in cui appaiono fiabe, racconti e adattamenti di romanzi da tutto il mondo, Russia compresa. Cf. G. Corvaglia, *La Scala d’Oro, una grande collana per i più piccoli*, “La Biblioteca di Via Senato”, n. 6, giugno 2011, pp. 54-59.

⁵ La critica contemporanea aveva già notato negli anni Trenta la disinvoltura di Tibaldi Chiesa nel ‘riscrivere’ i testi a lei affidati, benché l’attività della scrittrice fosse tenuta in alta considerazione. Cf. G. Fanciulli, E. Monaci, *La letteratura per l’infanzia*, Torino, SEI, 1935, pp. 164-165.

⁶ Per una panoramica ad ampio respiro della letteratura russa per bambini e ragazzi cf. B. Hellman, *Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature for Children and Young People (1574 – 2010)*, Leida, Brill, 2013.

zionali dedicati alla cultura del bambino, e dalla fondazione di istituti orientati alla tutela, crescita e formazione dei piccoli;⁷ proprio tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, cominciava infatti “a prendere corpo la consapevolezza che quello della letteratura giovanile è un problema centrale all’interno del tema generale dell’educazione”⁸.

Il secondo motivo fu l’apertura, prima politica e poi culturale, dell’Europa e dell’Italia in particolare verso l’Unione Sovietica. Sul fronte dei rapporti tra l’Italia e l’Unione Sovietica, l’alleanza tra i due partiti comunisti e il maggior peso politico della sinistra italiana nelle politiche culturali del Paese contribuirono al rafforzamento dei rapporti bilaterali, soprattutto sul terreno delle arti. Parimenti il settore dell’infanzia si andava espandendo e articolando, grazie all’attenzione riservata all’istruzione, all’educazione e allo svago giovanile da parte del PCI (ma anche della Chiesa cattolica). Pertanto non stupisce che nei decenni Cinquanta-Ottanta si poté assistere a un vero e proprio boom editoriale della letteratura russa per bambini in Italia. Pur trattandosi di quantità decisamente inferiori rispetto a quelle della coeva letteratura per l’infanzia di altri Paesi (principalmente Stati Uniti e Gran Bretagna), in questo arco temporale molti titoli russi entrarono nel mercato italiano e nacquero addirittura progetti editoriali condivisi di case editrici russe che pubblicavano in lingua italiana, come Progress e Malyš.

Tuttavia, la Russia sembra ancora una volta al centro di una sorta di paradosso: se da un lato infatti era permesso e caldeggiato lo scambio e il dialogo tra scrittori, registi e artisti se non proprio allineati, quantomeno non esplicitamente ostili al regime, dall’altro si sviluppava – in parallelo e con forti punti di connessione – un’attenzione particolare alla cosiddetta cultura del dissenso:⁹ il periodo del disgelo, ma anche la stagnazione brežneviana, furono un momento di apertura di canali, ufficiali e ufficiosi, tra l’Italia e l’URSS; gli scambi attraverso le delegazioni, le tournée di singoli artisti, l’impegno di personalità a cavallo tra la cultura e la politica costituirono un solido terreno di scambio che si rifletté, a livello editoriale, in un incremento della presenza di scrittori sovietici nel mercato editoriale italiano e viceversa. A rigor di lo-

⁷ Cf. D. Mondino, *Società, infanzia e narrazioni realistiche nella letteratura giovanile dell’Italia del secondo dopoguerra (1946-1962)*, “History of Education & Children’s Literature”, VII, 2 (2012), pp. 287-317.

⁸ P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l’infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 213.

⁹ Cf. L. Lami, *Il grido delle formiche. Le incognite dell’URSS*, Milano, Rusconi, 1980; C. Pieralli, T. Spignoli et al., *Alle due sponde della cortina di ferro. Le culture del dissenso e la definizione dell’identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*, Firenze, GoWare, 2019.

gica questa spinta propulsiva avrebbe potuto innescare una diffusione altrettanto significativa nel campo dell'infanzia, vista la quantità e la qualità degli scrittori russi che nell'Ottocento e soprattutto nel Novecento si era interessato a questo genere di testi. Invece la produzione per bambini e ragazzi sembrò restare bloccata tra una letteratura ufficiale debitamente propagandata dagli organi di Partito e una produzione *underground* che correva sui binari del *samizdat* e del *tamizdat*; rispetto alla prima, la letteratura per l'infanzia non aveva acquisito in Italia quello status che le avrebbe permesso di essere considerata alla pari dei libri per adulti, ma allo stesso tempo non risultava appetibile come gli autori più o meno manifestamente schierati contro il potere sovietico, nonostante il linguaggio esopico fosse senz'altro presente in moltissime opere di quegli anni orientate a un pubblico di ragazzi e bambini. L'*impasse* restò fino al crollo dell'Unione Sovietica provocando forte lacune nella conoscenza della letteratura russa per l'infanzia in Italia.¹⁰

Tra le numerose novità degli ultimi decenni che in buona parte hanno ridefinito il modo di fare e pubblicare letteratura per bambini e ragazzi si registra un massiccio aumento della letteratura per l'infanzia straniera tradotta in lingua italiana.¹¹ Non solo: il prodotto letterario stesso ha subito forti trasformazioni, dematerializzandosi nel web e inserendosi in circuiti commerciali più ampi.¹² Sul fronte russo ciò ha coinciso con la fine dell'esperienza sovietica e con la conseguente apertura dei mercati. Anche in questo caso, nonostante ci fossero le premesse per una maggiore esposizione della letteratura russa per bambini, la rassegna dei cataloghi non ha confermato l'ipotesi: il ruolo di questa produzione resta ancora incredibilmente ancillare rispetto alle altre letterature straniere e stupisce anche la poca varietà dei titoli: a parte

¹⁰ Alcune preliminari considerazioni a proposito si trovano in G. De Florio, A. Niero, *La ricezione della letteratura russa per l'infanzia in Italia (1900-2017)*, "Europa Orientalis", 36 (2017), pp. 421-448.

¹¹ Alcuni dati forniti da Giovanni Peresson (1995 e 1997) nei resoconti annuali *Le cifre dell'editoria* possono esemplificare il panorama degli anni Novanta. Non è stato possibile, almeno per il momento, reperire dati precisi per quanto riguarda gli anni Duemila, ma si può osservare un aumento costante, benché discontinuo, nell'arrivo di narrativa straniera in Italia, come rileva Melissa Garavini esaminando i dati forniti da Bartolini e Pontegobbi per la rivista LiBer e disponibili sulla piattaforma LiberWeb. La tendenza è in crescita a partire dal 2000 con il 2005-2006 come biennio più significativo in cui la percentuale di opere straniere tradotte e pubblicate supera il 50%. Cf. M. Garavini, *La letteratura per l'infanzia in Italia è ancora la Cenerentola del mercato letterario? Analisi dei dati dei rapporti Liberweb*, "Italice Wratislaviensia", 8 (n. 1), pp. 85-99.

¹² Per un'introduzione all'intermedialità nella cultura per bambini e ragazzi rimando a M. Mackey, *Literacies across Media: Playing the Text*, London, Routledge, 2002.

l'introduzione del fantasy¹³ e qualche autore 'liminale' come Daniil Charms, si resta ancora saldamente ancorati, in termini quantitativi, alla ritraduzione / riscrittura dei classici e allo sterminato patrimonio favolistico.

2. Tradurre letteratura per l'infanzia: la teoria

All'altezza del 2021 possiamo finalmente dire che la traduzione di letteratura per bambini e ragazzi sia diventato un dominio teorico riconosciuto e consolidato. Dai primi studi, di tipo comparativo, degli anni Sessanta a oggi, la teoria della traduzione si è più volte affacciata al mondo dell'infanzia, a volte adeguando le proprie intuizioni a questo settore, altre traendo da esso possibili applicazioni più generali. Le intuizioni della scuola di Tel Aviv circa il polisistema letterario,¹⁴ per esempio, vengono rielaborate da Zohar Shavit¹⁵ e applicate anche alla letteratura per ragazzi: egli ipotizza che le traduzioni di libri per bambini siano generalmente più 'libere' a causa della marginalità della letteratura per l'infanzia all'interno del polisistema, fattore che la studiosa giudica estremamente negativo. Inoltre, sostiene Shavit, i traduttori¹⁶ possono decidere di manipolare il testo 1. modificandolo per renderlo appropriato al destinatario bambino, secondo quanto la società reputa buono e giusto per il bambino; 2. adeguando la trama e il linguaggio al livello di comprensione del bambino e alla sua capacità di lettura.¹⁷ Questi due principi diventano il fondamento ideologico sulla base del quale i traduttori mettono in atto una serie di strategie volte a modificare il testo (adattandolo, censurandolo, semplificandolo etc.). Tale approccio affronta la questione da una prospettiva sociologica e tiene quindi conto delle dinamiche extra-letterarie

¹³ In particolare, dal 2005 al 2010 Mondadori pubblica le saghe fantasy di Sergej Luk'janenko.

¹⁴ La scuola di Tel Aviv, rappresentata in primo luogo da Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, ha offerto significativi riferimenti teorici sui meccanismi di interazione tra letteratura primaria e secondaria. Itamar Even-Zohar considera le traduzioni sulla base della loro posizione all'interno di uno specifico polisistema letterario: quando svolgono un ruolo centrale esse tendono ad avere una funzione innovativa dei canoni letterari esistenti, possono alterarli e introdurre novità poetiche. Al contrario, quando esse occupano uno spazio periferico si adeguano ai canoni letterari prestabiliti della società in cui appaiono.

¹⁵ Z. Shavit, *Translation of Children's Literature*, "Poetics of Children's Literature", Athens/London, University of Georgia Press, 1986, pp. 111-129.

¹⁶ Per comodità utilizzo il maschile universale.

¹⁷ Cf. Z. Shavit, *Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem*, "Poetics Today", Vol. 2, n. 4, 1981, pp. 171-179.

entro cui si muovono i testi, come fa, pur con finalità diverse, Göte Klingberg.¹⁸ Orientate all'aspetto linguistico-testuale sono le ricerche di Christiane Nord,¹⁹ basate su un approccio funzionalista, e di Tiina Puurtinen²⁰ tra le prime ad applicare la *corpus linguistics* alla letteratura per l'infanzia; inizialmente anche Gillian Lathey si era concentrata su aspetti strettamente linguistici come il tempo verbale,²¹ mentre Riita Oittinen si riallaccia alla *Skopos-Theorie* di Vermeer e Reiß, riletta alla luce del dialogismo bachtiniano.²² Tutti questi studiosi pongono la massima attenzione al *destinatario* peculiare di queste traduzioni.²³ L'approccio comparatista si ritrova invece in O'Sullivan²⁴ che nell'analisi dei casi studio si affida alla teoria narratologica di Giuliana Schiavi.²⁵

Questi brevi cenni danno l'idea dell'eterogeneità dei punti di vista e delle prospettive adottate dai traduttori; tutti sembrano restare concordi soltanto su due punti: innanzitutto, la letteratura per l'infanzia si pone all'incrocio tra il sistema letterario e il sistema pedagogico in quanto, come ricorda Cambi "le opere letterarie per l'infanzia hanno sempre una doppia identità: narrano e formano";²⁶ in secondo luogo, la letteratura per l'infanzia vive in un'asimmetria strutturale in cui il bambino è destinatario di un prodotto creato da un

¹⁸ Cf. G. Klingberg, *Children's fiction in the hands of the translators*, Lund, CWK Gleerup, 1986. Le sue conclusioni mi paiono affini a quelle di Roberta Pederzoli che si rifà soprattutto ad Antoine Berman il quale tra gli anni Ottanta e Novanta formula i concetti di "traduction ethnocentrique" e "traduction éthique" (Cfr. A. Berman, *La traduction et la lettre, ou L'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999).

¹⁹ Cf. C. Nord, *Text Analysis in Translation*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1991.

²⁰ Cf. T. Puurtinen, *Linguistic acceptability in translated children's literature*, Joensuu, University of Joensuu, 1995.

²¹ Cf. G. Lathey, *Time, Narrative Intimacy and the Child. Implications of the Transition from the Present to the Past Tense in the Translation into English of Children's Texts*, "Meta", Vol. 48, Issue 1-2, Mai 2003, pp. 233-240. Di recente la studiosa ha allargato la prospettiva per comprendere problematiche sociologiche e culturali, quali il ruolo dell'ideologia, della censura e le teorie della comunicazione narrativa o della risposta del lettore. Cf. G. Lathey, *Translating Children's Literature*, London-New York, Routledge, 2016.

²² R. Oittinen, *Translating for children*, New York-London, Garland Publishing Inc., 2000.

²³ Cf. F. Nasi, *Vincoli, svincoli e inversioni di marcia: sulla traduzione di poesie per l'infanzia*, "Testo a fronte", 54 (2016), pp. 119-134.

²⁴ Cf. E. O'Sullivan, *Comparative Children's Literature*, New York-London, Routledge, 2005.

²⁵ Cf. G. Schiavi, *There is always a teller in a tale*, "Target", 8 (1996), 1, pp. 1-21.

²⁶ F. Cambi, *Letteratura per l'infanzia: per una lettura complessa della sua testualità (e della critica)*, "Studi Sulla Formazione/Open Journal of Education", 15(2), 2013, pp. 171-175, p. 171.

adulto e che, spesso, è filtrato e mediato da un adulto (un genitore o un educatore). Resta, tuttavia, complesso capire in che modo e in quale misura queste due caratteristiche influenzino il modo di tradurre testi per l'infanzia.

Per affrontare l'analisi della traduzione della poesia per l'infanzia che costituisce la terza parte del presente articolo mi avvalgo della classificazione proposta da Cecilia Alvstad²⁷ per riassumere le caratteristiche della traduzione della letteratura per bambini e ragazzi:

1. *Adattamento del contesto culturale.* Compiutamente formulato da Göte Klingberg comprende tutte le modifiche che mirano ad adattare un testo al contesto di riferimento del lettore del testo di arrivo (TA). Poiché i contesti culturali dei lettori dei testi di partenza (TP) e di arrivo sono diversi, il TA può essere difficile da capire o meno interessante senza un adattamento al contesto di riferimento dei potenziali lettori di arrivo. A livello di minima unità traduttiva esemplare è il trattamento dei *realia*, spesso 'adattati' al contesto del TA, o delle denominazioni proprie soggette a vari tipi di trasformazione.²⁸

2. *Doppio destinatario.* La questione della *double audience/readership* nelle opere per bambini si riflette a due livelli: a livello paratestuale si concretizza in scelte di testi iconici e verbali che possano comunicare un messaggio sia al bambino sia al mediatore adulto. A livello testuale può essere inscritta nel TP oppure essere aggiunta dal traduttore nel TA. La storia editoriale de *I tre grassoni (Tri tolstjaka)* è un perfetto esempio di 'doppia collocazione' del testo che subisce alcune modifiche a seconda del destinatario di riferimento del traduttore.²⁹

3. *Oralità del testo scritto.* Nella letteratura per bambini, in particolare negli albi illustrati e nei testi dedicati a lettori di età prescolare con una alfabetizzazione in formazione, l'oralità è un fattore di grande rilevanza poiché si presuppone che la lettura ad alta voce stimoli, oltre al piacere estetico, anche il progresso cognitivo. Allo stesso modo, testi poetici quali conte, filastrocche, indovinelli, prevedono l'impiego al massimo grado – e spesso creativo – di tutti i tratti distintivi di fonetica e fonologia di ciascuna lingua che, in questa tipologia di testi, rappresentano senza dubbio una dominante³⁰ condizionata dal livello di asimmetria tra TP e TA.

²⁷ C. Alvstad, *Children's literature and translation*, in *Handbook of Translation Studies*, Y. Gambier, L. van Doorslaer (eds.), Amsterdam, John Benjamins, 2010, pp. 22-27.

²⁸ Sulla traduzione delle denominazioni proprie cf. M. Viezzi, *Denominazioni proprie e traduzione*, Milano, Led, 2017. Ho affrontato la questione della traduzione dei nomi propri nelle edizioni italiane di *Kaštanka* di A.P. Čechov nel Convegno internazionale *Sulle orme di Čechov* (Siena, 10-13 maggio 2021) di cui sono in corso di pubblicazione gli atti.

²⁹ Ne ho parlato al Convegno internazionale *La traduzione di testi letterari italiani in URSS e di testi letterari russi in Italia (1917-1991)* (Forlì, 26-27 febbraio 2021) di cui sono in corso di pubblicazione gli atti.

³⁰ Già Levý aveva intuito che i processi traduttivi non sono tanto 'problemi linguistici', ma complessi 'problemi decisionali', in cui è l'ordine gerarchico a dettare i criteri di scelta e

4. *Rapporto tra testo e immagine*. Come ricorda Lathey “nel lavoro di traduzione di albi illustrati e narrazioni visive di tutti i tipi il traduttore è parte di un team di produzione dove la materialità del libro è di primaria importanza”.³¹ Come per la questione *double audience/readership*, anche qui si esce dal livello strettamente testuale in cui l'autonomia decisionale del traduttore è limitata, o meglio influenzata da altri attori del processo o fattori contestuali. Il cambio di illustratore o una selezione delle immagini del TP possono condizionare il *transfer* linguistico e indurre il traduttore a compiere scelte diverse da quelle originariamente approntate.³²

Alvstad tiene anche conto di un altro fattore, ovvero la questione della manipolazione ideologica, tradizionalmente associata ad André Lefevere, uno dei primi e più forti sostenitori dell'ipotesi della traduzione come “manipolazione” e “riscrittura” ossia come prassi soggetta a pressioni extra-testuali e, spesso, extra-letterarie, a causa delle quali un'opera letteraria può essere recepita e accolta dalla società ricevente solo se è tradotta o riscritta in conformità ai valori dominanti di quella società; per tale motivo, secondo lo studioso, il traduttore non può rimanere neutrale e manipola sempre il testo.³³ Non è questa la sede per discutere la validità di tale assunto che, pertanto, non verrà preso in considerazione nella terza parte.

l'obiettivo è soddisfare il parametro più alto della gerarchia stabilita che Jakobson definisce “dominante” testuale (cf. R. Jakobson, *Jazyk i bessoznatel'noe*, Moskva, Gnozis, 1996). “Il processo di traduzione, dunque, è una tipica tipologia del *problem solving* (‘risoluzione dei problemi’) che si avvale di strategie atte a individuare la soluzione ottimale per risolverlo, dove ‘ottimale’ va definito secondo criteri di equivalenza che variano per ogni modello teorico” (L. Salmon, *Teoria della traduzione*, Milano, Franco Angeli, 2017, p. 143).

³¹ G. Lathey, *Translating Children's Literature*, cit., p. 66.

³² Di questo parere è, per esempio, Riita Oittinen che, alla luce della sua lunga esperienza di traduttrice di albi illustrati, parla di *revoicing*: “autori e illustratori danno voce ai loro personaggi e attraverso la traduzione i personaggi prendono nuova voce” (R. Oittinen, *Revoicing characters*, in *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots. / Writing and Translating for Children. Voices, Images and Texts*, a cura di R. Pederzoli et al., Brussels, Peter Lang, 2010, pp. 149-159, p. 149).

³³ Cf. A. Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET, 1992. La cosiddetta *Manipulation School* considera la traduzione una riscrittura di testi per uno specifico pubblico di arrivo in conformità alle norme della lingua di arrivo e secondo varie limitazioni. Cf. T. Hermans, *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, New York, St. Martin's, 1985.

3.1 La poesia per l'infanzia russa in italiano

Si è scelto di riportare alcuni esempi di poesia in traduzione sostanzialmente per due ragioni: prima di tutto il corpus di poesie per bambini tradotte dal russo all'italiano è piuttosto esiguo e perciò permette di entrare più nello specifico e di individuare alcuni criteri generali dei traduttori. In secondo luogo, la poesia permette un'analisi contrastiva degli elementi formali più dettagliata rispetto a un testo in prosa.

Un ottimo punto di partenza è fornita dall'individuazione di Alessandro Niero dei due approcci prevalenti nella traduzione di poesia russa (per adulti) in italiano: da una parte una libertà che svincola le scelte del traduttore dal rispetto dell'aspetto formale del TP e che lo studioso ravvisa soprattutto nella prima parte del secolo, dall'altro un approccio che invece tiene conto – pur in varie gradazioni e modalità – della metrica e della rima del TP per provare a riprodurre una traccia anche nel TA. In questa fertile zona 'ibrida', nella ricerca di una "orchestrazione meticciosa", si trova, a parere dello studioso, una strada auspicabile per ricollocare correttamente poeti e poetiche in una lingua altra.³⁴

Nella poesia per l'infanzia la questione, da un lato, si semplifica, dall'altro si complica. Si semplifica perché se la tradizione di poesia italiana 'adulta' ha da più di un secolo coltivato le forme libere rendendole predominanti e formando quindi l'orecchio del lettore a un ritmo che segue l'accentuazione più che la scansione uniforme e che si poggia su paronomasia, allitterazioni e rime imperfette, la poesia per l'infanzia, da sempre, è molto più legata al rispetto e alla reiterazione di alcuni procedimenti formali che permettono l'apprendimento delle parole, a livello fonetico e fonologico prima ancora che semantico, attraverso un ritmo scandito, ripetuto e sempre uguale e di una rima tendenzialmente piena. La complicazione deriva dal fatto che, purtroppo, al contrario della situazione russa, in Italia una vera e propria tradizione di poesia per bambini e ragazzi non si è mai consolidata: è indicativo che ancora nel 1982 Antonio Porta affermi che "l'editoria italiana si dedica poco o niente alla poesia per bambini perché in questa società, a cominciare dalla scuola, poco o niente si sa della poesia, né tanto meno ci si interroga su cosa essa sia e a cosa possa servire".³⁵ Questo 'spazio vuoto' doveva (e in buona

³⁴ Cf. A. Niero, *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 309-334.

³⁵ L. Frisa, *Intervista a Antonio Porta*, "Quaderno di LG Argomenti", n. 2 (1982): *Poesia*, p. 51. Con ciò non si vuole sminuire l'importanza di singoli, importantissimi, cultori del genere come Alfonso Gatto, Toti Scialoja, Gianni Rodari e, più recentemente, Roberto Piumini, Bruno

misura deve ancora oggi) essere colmato volta per volta dal traduttore al quale è chiesto uno sforzo creativo maggiore perché non può poggiare su una solida tradizione poetica per bambini nella cultura di arrivo. Altro ‘ostacolo’ alla traduzione di questo genere di testi deriva dalla totale assenza dei grandi traduttori ‘per adulti’ che mai si cimentarono nell’impresa: i pionieri della slavistica e della traduzione dal russo come Polledro, Lo Gatto, Ripellino, Giudici e altri non si sono infatti mai occupati di letteratura per l’infanzia.

Riprendendo la classificazione proposta da Alvstad riporto alcuni esempi tratti dalle traduzioni di poesie per l’infanzia di Vladimir Majakovskij, Kornej Čukovskij e Samuil Maršak.

1. Per quanto riguarda l’adattamento del contesto culturale, la poesia di Majakovskij *Il cavallino di fuoco* [*Kon’-ogon’*] tradotta da Gabriella Schiaffino e Antonio Porta termina con un riferimento a Semën Budënnij che nel TA viene omissivo:

На спину сплетенному –
помогай Буденному!³⁶

Con la ricca bardatura,
va col bimbo alla ventura.³⁷

Per un lettore italiano, tanto più bambino, il nome del famoso generale russo non ha alcun significato, a differenza di quanto avviene per un pubblico russo, specie se contemporaneo di Majakovskij, cresciuto nel mito delle imprese del temutissimo condottiero dell’armata a cavallo. *Questo è bene questo è male* [*Čto takoe chorošo i čto takoe plocho*] fornisce un esempio di trattamento dei *realia*:³⁸ in un caso il traduttore elimina il riferimento, nell’altro lo sostituisce attraverso la tecnica dell’esplicitazione per iperonimia:

Tognolini, Giusy Quarenghi; tuttavia i nomi citati sono segno di una vivacità e del talento coltivato grazie ad attitudini ed esplorazioni personali, ma se non si trasformano in una serie di prassi culturali e circuiti editoriali diffusi restano isole marginali. Per un dettagliato approfondimento sulla poesia per l’infanzia in Italia rimando a A. Comes, *La poesia italiana per l’infanzia in Italia dal 1945 a oggi: riflessioni critiche, testi, illustrazioni. Proposta di antologia*, Literature, Université de Lorraine; Università degli studi (Vérone, Italie), 2019.

³⁶ V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 13-i tomach*, S.A. Kovalenko (sost.), t. 10, M., Chudožestvennaja literatura, p. 256.

³⁷ V. Majakovskij, *Il cavallino di fuoco*, trad. di G. Schiaffino e A. Porta, ill. di F. Costantini, Milano, Emme, 1969. Le pagine non sono numerate.

³⁸ Cf. S. Vlachov, S. Florin, *Neperevodimoe v perevode*, M., Vysšaja škola, 1986; V.S. Vinogradov, *Vvedenie v perevodovedenie (obščie i leksičeskie voprosy)*, M., Izdatel’stvo Instituta obščego srednego obrazovanija RAO, 2001.

Этот чистит валенки
моет сам галоши.
он хотя и маленький,
но вполне хороший.³⁹

Questo al lavandino
scarpe, stivali
lava uno ad uno.
Noi diciamo: bravo, tu vali.⁴⁰

I “valenki” diventano comuni “stivali”, mentre le galosce – che in realtà sono un oggetto comune in molti paesi – vengono omesse per ragioni di metrica e rima.

La traduttrice di *Mangiasporco* [*Mojdodyr*] di Čukovskij, Margherita Cozza-Zoubok, mantiene, invece, uno dei più noti *realia* della linguocultura russa, il samovar, trovando un'ingegnosa rima che permette anche di non alterare il ritmo:

Я хочу напиться чаю,
К самовару подбегаю,
Но пузатый от меня
Убежал, как от огня.⁴¹

Voglio bere un po' di tè,
mi avvicinò al samovar,
ma il grassone: “Via da me!”
grida, e corre giù al bazar.⁴²

Da questi pochi esempi è chiara la difficoltà nel mantenere i riferimenti chiave a una cultura altra soprattutto in quanto racchiusi in una precisa gabbia metrico-ritmica che, se rispettata, limita ulteriormente le scelte del traduttore, impegnandolo in uno sforzo maggiore per trovare la corretta *equifunzionalità* tra le unità traduttive del TP e del TA. A uno sguardo complessivo, dagli esempi del corpus poetico a disposizione, si può dire che la tendenza è sostituire o eliminare i nomi e le denominazioni strettamente legati al contesto culturale russo che non potrebbero essere colti dal destinatario italiano.

³⁹ V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 13-i tomach*, cit., p. 235.

⁴⁰ V. Majakovskij, *Il cavallino di fuoco*, cit.

⁴¹ K. Čukovskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 15-i tomach*, E. Čukovskaja (sost.), t. 1, M., Agenstvo FTM, 2013, p. 30.

⁴² K. Ciukovski [Čukovskij], *Il libro delle meraviglie. Il telefono, Mifamale, Mangiasporco, Il sole rubato*, trad. di M. Cozza-Zoubok, disegni di V. Konascevic [Konaševič] [*Il telefono*], V. Suteiev [Suteev] [*Mifamale*], A. Kanevski [Kanevskij] [*Mangiasporco*], Ju. Vasnetsov [Vasnečov] [*Il sole rubato*], M., Progress, 1974. Esce anche in volume singolo nel 1978.

La stessa Cozza-Zoubok, che aveva mantenuto il samovar in *Mangia-sporco*, in quanto già dalla seconda metà del secolo scorso entrato nei dizionari e nell'immaginario collettivo italiano, rinuncia quasi del tutto a preservare la geografia pietroburchese che si ritrova qualche strofa più avanti, rappresentata dal fiume Mojka, dal Tavričeskij sad, da via Sadovaja e via Senaja:

А от бешеной мочалки
Я помчался, как от палки,
А она за мной, за мной
По Садовой, по Сенной.
Я к Таврическому саду,
Перепрыгнул через ограду,
А она за мною мчится⁴³
И кусает, как волчица.⁴³

Io con urla disperate
Me la do a gambe levate
E la spugna insaponata
Mi rincorre trafelata.
Fuggo via con quanto ho fiato
Per stradine e vicoletti
E, saltato uno steccato,
mi ritrovo ai giardinetti.⁴⁴

L'omissione delle informazioni spaziali obbliga la traduttrice a due scelte importanti: da una parte l'aggiunta di informazioni assenti nel TP ("con urla disperate", "insaponata") che però acquistano una funzione di rafforzamento della dimensione sonora, del ritmo e della rima; dall'altra Cozza-Zoubok, scegliendo "giardinetti" al posto del Tavričeskij sad ricorre, come aveva fatto Canestri con Majakovskij, all'esplicitazione per iperonimia che produce una 'generalizzazione' del toponimo assente nel TA.

2. La questione del doppio destinatario nella letteratura per bambini,⁴⁵ nella Russia sovietica imbrigliata da una pervasiva censura, è oggetto trasversale a molti studi.⁴⁶ Tuttavia, non si ravvisa nelle traduzioni a nostra disposi-

⁴³ K. Čukovskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 15-i tomach*, cit., p. 34.

⁴⁴ K. Čukovski [Čukovskij], *Il libro delle meraviglie*, cit. Nell'edizione italiana le pagine non sono numerate.

⁴⁵ "Le souci du destinataire, qui inclut non seulement le lecteur enfant mais aussi, en filigrane, l'adulte intermédiaire et médiateur du livre, se situe au cœur de la traduction pour les enfants" (R. Pederzoli, *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Peter Lang, Brussels, 2012, p. 17).

⁴⁶ Segnalo l'ormai classica monografia di Lev Losev sul linguaggio esopico (L. Loseff, *On*

zione un'attenzione particolare alla doppia lettura sollecitata dai TP o meglio, è difficile ipotizzare che determinate scelte traduttive siano motivate da questa peculiarità. È invece facilmente riscontrabile una tendenza arcaizzante nelle scelte lessicali di molti traduttori, in particolare di Cozza-Zoubok, non tanto a beneficio del lettore adulto, quanto a discapito di quello bambino il cui bagaglio lessicale è, ovviamente, ancora in via di formazione:

Солнце по небу гуляло
И за тучу забежало.
Глянул зайнька в окно,
Стало зайньке темно.⁴⁷

Esce il sole a passeggiare:
una nuvola e scompare.
Il leprotto, senza fiato,
fissa il buio trasecolato.⁴⁸

Nell'esempio riportato e tratto da *Il sole rubato* [*Kradenoe solnce*] la parola "trasecolato" è di registro alto e non risulta nel TP dove il distico descrive efficacemente l'effetto sul leprotto della sparizione del sole dietro la nuvola; più avanti si incontrano "dardeggiare", "clamori", "dissennati". Anche Saverio Reggio, che traduce la stessa favola in versi, cede a vocaboli come "aizzati" o "cipiglio", ma in misura minore. Se da un lato in questo tipo di scelte si può scorgere un influsso indiretto del contesto linguistico dell'epoca, in cui il tono appare all'orecchio di oggi decisamente più elevato e solenne rispetto a quanto fosse realmente percepito al momento in cui è stata pubblicata la traduzione, dall'altro sembra innegabile un innalzamento del registro e del tono nel TA rispetto al TP. A livello paratestuale osserviamo che le scelte iconografiche di alcune edizioni permettono di ipotizzare che il messaggio

the Beneficence of Censorship Aesopian Language in Modern Russian Literature, München, Otto Sagner, 1984), ma in realtà molti studi di poesie per l'infanzia del periodo sovietico tengono in conto il contesto e le molteplici allusioni alla realtà contemporanea. Per quanto riguarda la censura nella letteratura per l'infanzia rimando ai lavori di A.V. Bljum, in particolare: A.V. Bljum, *Karateli lži, ili Knižnye priklučenija barona Mjunchgauzena*, M., Kniga, 1978; A.V. Bljum, *Kak gromili "vreditel'skuju gruppu" Maršaka: donosy cenzora Čevyčelova*, "Mir obrazovanija", 1 (1996), pp. 70-73; Dž. De Florio, *Pisat' vpolgolosa. Cenzura v detskoj literature (1917-1934)*, in *Materialy V Meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščennoj pamjati A.V. Bljuma, 21 maja 2018 g.*, M.V. Zelenov (sost.), SPb., Kul'turno-prosvetitel'skoe tovariščestvo, 2019, pp. 160-172; Ead., *"S čem nužno borot'sja i čto privetstvovat"* v *detskoj literature: sekretnyj bjulleten' Glavlita ot 1924 goda*, "Detskie čtenija", 18 (2020), pp. 46-61.

⁴⁷ K. Čukovskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 15-i tomach*, cit., p. 76.

⁴⁸ K. Ciukovski [Čukovskij], *Il libro delle meraviglie*, cit.

fosse diretto al contempo ai bambini e agli intermediari adulti. Emblematico in questo senso il lavoro di Flavio Costantini, per l'edizione di Emme / Bompiani de *Il cavallino di fuoco*. Nel 1969, anno di uscita del libro, Majakovskij è senz'altro un nome conosciuto al lettore adulto italiano e perciò l'illustratore fa abbondante uso citazionistico dell'arte grafica dello stesso Majakovskij e più in generale delle sperimentazioni avanguardiste degli anni Dieci e Venti del XX secolo. Le campiture piatte, le cromature accese, le linee marcate e soprattutto l'uso rodchenkiano del collage sono un diretto riferimento alla visualità innovativa che ha connotato le ricerche artistiche in Russia nei primi due decenni del Novecento e che senz'altro sollecitano l'occhio del lettore adulto oltre a quello del bambino (Fig. 1-2).



Fig. 1-2 V. Majakovskij, *Il cavallino di fuoco*

3. L'oralità è senz'altro una delle *dominanti* della poesia per bambini di tutti i tempi e i luoghi. La Russia non fa eccezione, anzi, per restare agli autori di cui abbiamo traduzioni italiane, Majakovskij, Maršak e Čukovskij considerano la dimensione sonora della poesia per bambini una prerogativa assoluta⁴⁹ e costruiscono testi in cui è massima la ricerca ritmica, la resa sonora che evita gruppi sillabici complessi, in modo che le parole siano percepite con chiarezza quando vengono scandite ad alta voce; la ragione è dovuta anche all'età del loro pubblico di riferimento, ovvero i bambini in età prescolare o appena scolarizzati, per i quali il momento a tu per tu con il libro è meno rilevante poiché le parole arrivano sempre prima all'orecchio e l'occhio semmai si sofferma sulle illustrazioni che accompagnano il testo.

Negli esempi che seguono si può ricostruire il lavoro svolto dai traduttori. Il primo è tratto dalla poesia *Il telefono* [*Telefon*] di Kornej Čukovskij in cui il ritmo martellante si appoggia, oltre che alla misura del verso, a rime e assonanze per confermare il principio giocoso alla base della poesia per bambini:

А недавно две газели
Позвонили и запели:
– Неужели
В самом деле
Все сгорели
Карусели?

– Ах, в уме ли вы, газели?
Не сгорели карусели,
И качели уцелели!
Вы б, газели, не галдели,
А на будущей неделе
Прискакали бы и сели
На качели-карусели!

Но не слушали газели
И по-прежнему галдели:
– Неужели
В самом деле

Di recente due gazzelle,
belle tipe pure quelle,
con vocette squillanti
mi domandan petulanti:
– È poi ver che sul più bello
Si è guastato il carosello?

– Siete uscite di cervello?
Gira sempre il carosello!
il vostro schiamazzo
fa diventare pazzo!
vi consiglio da fratello
di girar sul carosello
tutto il tempo che vi piace...
e di lasciarmi in pace!

Non dan retta, bricconcelle,
le due giovani gazzelle:
– È poi ver che sul più bello

⁴⁹ “Finché il bambino è un ascoltatore, la poesia lo educa non soltanto attraverso il senso, ma anche con l'orchestrazione sonora, lo incanta con il magico ritmo di parole e suoni ripetuti” (B. Galanov, *Vnutri radugi*, in *Ja dumal, čuvstvoval, ja žil. Vospominanija o Maršake*, B. Galanov, A. Maršak, Z. Papernyj (sost.), M., Sovetskij pisatel', 1988, pp. 487-523, p. 502).

Все качели	Si è guastato il carosello?
Погорели?	Sono proprio vanerelle
Что за глупые газели! ⁵⁰	Queste giovani gazzelle! ⁵¹

Cozza Zoubok tenta di riprodurre lo schema metrico del TP, la tetrapodia trocaica con clausola femminile, servendosi di ottonari ‘tradizionali’ (accento su 3a e 7a), tranne al terzo verso che rompe l’andamento ritmico e, nel quadro complessivo, resta un’eccezione. Il ritmo del TA, nel suo insieme, richiama la tetrapodia trocaica del TP e può essere inteso come il risultato della ricerca di un’equivalenza di tipo equimetrico.⁵² Cozza-Zoubok preserva la rima baciata che però, a differenza del russo, non poggia sempre sulle sillabe “li” / “le”, nonostante siano prevalenti anche nel TP (“gazzelle”, “quelle”, “bello”, “carosello”, “cervello”, “fratello”, “bricconcelle”, “vanerelle”). La riproduzione dello schema metrico e rimico costringe il traduttore a ricorrere all’apocope (“girar”, “dan”, “ver”), aggiungendo un tocco di leziosità al ritmo altrimenti brioso dei versi, ma soprattutto ad effettuare alcune variazioni semantiche con l’omissione di dettagli del TP (“позвонили и запели” del secondo verso scompare) o l’aggiunta di altri non presenti nel TA e necessari per esigenze di rima (“vi consiglio da fratello”).

Nell’esempio seguente tratto da *Mifamale* [*Ajbolit*], invece, la traduttrice opta per una resa semanticamente più corretta a discapito della dimensione sonora:

И каждого гоголем,	E ad ogni animaletto
Каждого моголем,	disteso nel suo letto
Гоголеммоголем,	porge la sua pozione
Гоголеммоголем,	di dolce zabaione,
Гоголеммоголем	di dolce zabaione
потчует. ⁵³	porge una pozione.

⁵⁰ К. Čukovskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 15-i tomach*, cit., p. 86. Mi pare evidente la citazione dell’incipit di *Tam, gde žili sviristeli* di Velimir Chlebnikov (1908): “Там, где жили свиристели, / Где качались тихо ели, / Пролетели, улетели / Стая легких времирей. / Где шумели тихо ели, / Где поюны крик пропели, / Пролетели, улетели / Стая легких времирей” (V. Chlebnikov, *Sobranie sočinenija v 6-i tomach*, tom 1, E.R. Arenzon, R.V. Duganova (sost.), M., Nasledie, 2000, p. 109).

⁵¹ К. Ciukovski [Čukovskij], *Il libro delle meraviglie*, cit.

⁵² S. Gardzonio [Garzonio], *Semantika sticha i problema poëtičeskogo perevoda*, in *Slavjanskij stich. Stichovedenie, lingvistika i poëtika. Materialy meždunarodnoj konferencii 19-23 ijunja 1995 g.*, sost. M. Gasparov, T. Skulačëva, M., Nauka, 1996, pp. 156-163, p. 156. Lo stesso approccio si trova anche nella traduzione de *Il sole rubato*.

⁵³ К. Čukovskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 15-i tomach*, cit., pp. 47-48.

Qui l'intento del TP è il riconoscimento e la riproduzione giocosa da parte del bambino dei suoni /mo/ /go/ /lem/, mentre Cozza Zoubok si concentra sul livello semantico del "gogol'-mogol", un composto di giallo d'uovo e zucchero assimilabile al nostro zabaione.

L'altro traduttore che si cimenta con le poesie di Čukovskij e di Maršak è Saverio Reggio che ha un approccio parzialmente diverso da quello di Cozza Zoubok; per Reggio il criterio che domina le scelte di traduzione delle poesie di Čukovskij è il mantenimento della rima. Più difficile è capire l'approccio a Maršak, in particolare per *La favola del topolino sciocco* [*Skazka o glupom myšonke*] che è, in russo, una vera e propria ninna nanna, il cui andamento ritmico non è riprodotto nel TA e resta piuttosto diseguale, senza una solida struttura rimica. L'incipit può dare un'idea generale della resa italiana:

Пела ночью мышка в норке:

– Спи, мышонок, замолчи!

Дам тебе я хлебной корки

И огарочек свечи.

Отвечает ей мышонок:

– Голосок твой слишком тонок.

Лучше, мама, не пищи,

Ты мне няньку поищи!⁵⁴

Cantava mamma-topo nella tana:

– Dormi topino, fa la nanna

ti darò una crosta di pane

e un mocciole di candela.

Ma il topino le rispose:

– La tua voce è troppo acuta.

Mamma, è meglio che non canti,

va a cercarmi un'altra balia.⁵⁵

Da questi pochi esempi è chiaro che la scelta di una diversa dominante implica diverse strategie a tutti i livelli e una serie di compensazioni: in particolare, si nota per Cozza-Zoubok una maggiore aderenza ritmica, con ricreazione lessicale e strofica e un minor rispetto della metrica e del ritmo per Saverio Reggio a favore dell'equivalenza semantica.⁵⁶ Infine, queste prime osservazioni potrebbero essere messe in correlazioni, da un lato, con la prassi traduttiva della poesia russa per adulti, e dall'altro con la traduzione di poesia per l'infanzia da altre lingue straniere, fermo restando, in questo caso, le asimmetrie tra il sistema linguistico di partenza e di arrivo nelle combinazioni.

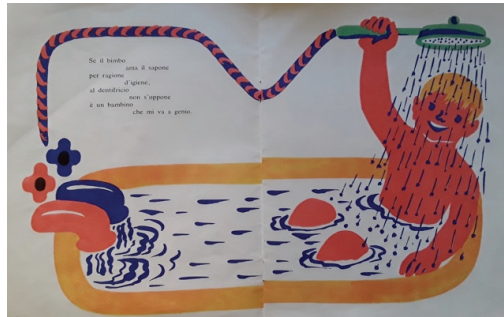
⁵⁴ S. Maršak, *Polnoe sobranie sočinenij v 8-i tomach*, t. 1, I. Maršak et al. (sost.), M., Chudožestvennaja literatura, p. 68.

⁵⁵ S. Marsak [Maršak], *Favola del topino sciocco*, trad. di S. Reggio, ill. animate di L. Majorova, Mosca-Genova, Malyš-Edest, 1983. Le pagine non sono numerate.

⁵⁶ Porto più esempi a supporto di queste affermazioni nel terzo capitolo della mia monografia (in preparazione) dedicata alla letteratura russa per l'infanzia in Italia dal 1945 al 1991.

Fig. 3 K. Čukovskij, *Il telefono*

L'ultimo punto segnalato da Alvstad riguarda il ruolo dell'illustrazione e del linguaggio iconico che nella letteratura per l'infanzia svolgono un ruolo molto importante e costituiscono il campo in cui, spesso, intervengono più pesantemente le dinamiche editoriali.⁵⁷ Nella traduzione le immagini possono rappresentare anche un vincolo paratestuale (“paratextual constraint”) molto forte.⁵⁸ Per esempio, l'edizione italiana *Il libro delle meraviglie* di Čukovskij, curata da Progress, in cui è contenuto *Il telefono* utilizza le illustrazioni di Vladimir Konaševič e la presenza di determinati animali nelle immagini costringe il traduttore a mantenerli anche nel testo (Fig. 3). Allo stesso modo l'edizione Raduga di *Questo è bene e questo è male* di V. Majakovskij (1984) include le illustrazioni di Viktor Kirillov di cui Aldo Canestri ha dovuto tener conto nel processo di ricreazione testuale (Fig. 4).

Fig. 4 V. Majakovskij, *Questo è bene questo è male*

⁵⁷ Per un'analisi traduttiva esaustiva sarebbe opportuno consultare anche i materiali del cosiddetto ‘epitesto’, ovvero tutti i documenti che ruotano intorno a un testo e gettano luce su di esso (recensioni, interviste, scambi mail etc.). Cf. C. Elefante, *Traduzione e paratesto*, Bologna, Bononia University Press, 2012.

⁵⁸ Cf. M. Garavini, *Collane e paratesto nel processo traduttivo: come i libri per bambini assumono una nuova identità nel sistema letterario di arrivo*, “Strenæ”, 11 (2016), URL: <https://journals.openedition.org/strenae/1665> (01.10.21).

Quando invece la pubblicazione in lingua straniera prevede un nuovo apparato iconico la scelta dell'illustratore può assecondare o ribadire il testo verbale oppure entrare in contrasto con esso. Senza fare generalizzazioni affrettate per il corpus di libri russi per l'infanzia arrivati in Italia con una nuova veste grafica si ravvisa un predominante gusto dell'esotico, soprattutto nel repertorio favolistico, pur declinato in modo diverso a seconda della sensibilità dell'artista.

Osserviamo inoltre che anche le immagini possono rispondere alla logica dell'adattamento culturale: nel suo *Il cavallino di fuoco* Flavio Cosentini, prima ricordato per la 'citazione' visuale dell'avanguardia russa, non enfatizza in maniera esplicita la cultura di partenza e opta per un 'compromesso': il padre legge la "Pravda" in cirillico, ma il negozio ha l'insegna con due scritte, "giocattoli" in italiano e "toys" in inglese, lingua che compare anche sul registro di cassa su cui campeggia "Amount purchased". Poco più avanti un cartello sullo sfondo porta la scritta in italiano "Vietato fumare"; Anche la scritta "colla" apposta sopra il contenitore appare in italiano. C'è quindi un orientamento più marcato verso il destinatario del libro senza però rifiutare qualche tocco di 'russità' attraverso citazioni grafiche o caratteri testuali diversi da quelli latini (Fig. 5).

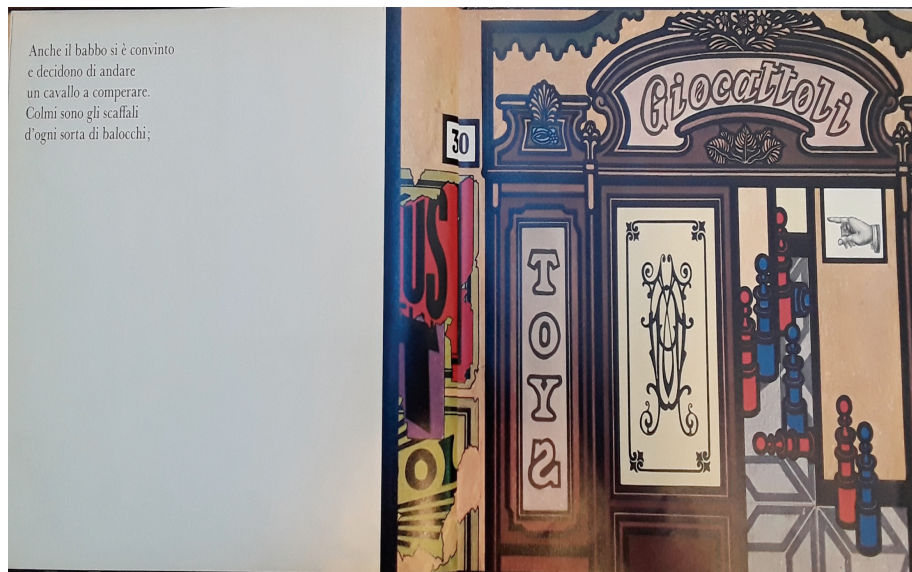


Fig. 5 V. Majakovskij, *Il cavallino di fuoco*

4. Conclusioni

I dati a cui si è accennato in questo articolo sono troppo esigui per trarre conclusioni generali fondate. Tuttavia ci servono per gettare luce sulle questioni principali sollecitate dall'oggetto di studio e che devono ancora passare al vaglio della critica. Dal punto di vista della storia dell'editoria⁵⁹ è importante sottolineare la mancata ricezione della letteratura russa per l'infanzia in Italia, dove per le ragioni accennate sembrano risaltare più le assenze che le pubblicazioni effettivamente uscite sul mercato. Di quest'ultime, inoltre, è difficile capire la reale diffusione poiché non pare che le case editrici più attive, tra cui spiccano i progetti italo-russi di Malyš e Progress, avessero un'ampia visibilità editoriale; è più probabile che si limitassero a ristrette cerchie legate alle sezioni più importanti del Partito Comunista o alle varie Associazioni Italia-Urss nate in Italia nell'immediato dopoguerra.⁶⁰ Una prova indiretta è la presenza di questi libri esclusivamente in alcuni fondi e biblioteche periferiche o concentrate in zone dove il PC riscuoteva molto successo.

Per quanto riguarda la teoria della traduzione della letteratura per l'infanzia, il notevole incremento di studi e convegni a essa dedicati ha senz'altro ampliato il dibattito, rendendolo negli ultimi anni sempre più acceso. La sensazione è che l'allargamento ad altre discipline, pur necessario per inquadrare il fenomeno nella sua interezza, rischi di far perdere di vista l'oggetto di studio, ovvero il testo di partenza e il suo trasferimento nella cultura d'arrivo. D'altro canto, mi pare si renda sempre più necessaria un'integrazione proficua tra i Translation Studies e la traduttologia di orientamento linguistico in cui gli strumenti digitali possano entrare in dialogo con l'approccio sociologico e culturale teorizzato nel secolo scorso e finora largamente dominante. Resta ancora molto spazio di ricerca, invece, per quanto riguarda la traduzione di questa tipologia di testi nel caso del passaggio dal russo all'italiano per il quale, a mia conoscenza, non esistono ancora studi mirati. Una sistematica storizzazione della prassi traduttiva che tenga conto del movimento del linguaggio nel tempo⁶¹ e degli effetti di spostamento ricettivo dettati dalla distanza fra TP e TA potrebbe costituire la base per mappare dettagliatamente la

⁵⁹ L'assunto di fondo è quello di Eugenio Garin, secondo cui "la storia dell'editoria non solo è una parte essenziale della storia della cultura, ma collocandosi al punto di incontro fra lavoro intellettuale, potere politico e giuoco degli interessi economici, aiuta a capire le complesse vicende del cammino delle idee, e del loro operare e pesare nella vita di una società" (E. Garin, *Editori italiani tra '800 e '900*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 30).

⁶⁰ Le due prime sedi, a Roma e a Milano, furono fondate, rispettivamente, nel 1944 e nel 1946.

⁶¹ Cf. F. Buffoni (a c. di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2004.

presenza della letteratura russa per bambini e ragazzi in Italia e la sua eventuale influenza sugli scrittori italiani che si sono cimentati in questo campo. Uno dei pochi dati già emersi dallo spoglio (parziale) dei cataloghi storici e dalla consultazione di materiali d'archivio è la scarsa presenza dei grandi slavisti nel campo della letteratura per bambini e per ragazzi,⁶² salvo collaborazioni occasionali. Senza alcun giudizio di sorta, beninteso, questo fattore ha senz'altro contribuito a limitare la diffusione del ricco repertorio russo per l'infanzia in Italia dove gli accademici, nella duplice veste di studiosi e traduttori, sono stati (e in buona parte sono ancora oggi) i primi fautori e responsabili di progetti traduttivi che riguardano le letterature slave.

Spostando lo sguardo dall'oggetto libro al testo, più precisamente all'iconotesto, i brevi esempi trattati nella terza parte hanno voluto dimostrare la difficoltà di tradurre questo tipo di letteratura, spesso considerata meno rilevante rispetto alla produzione per 'adulti', ma che nasconde in realtà sfide e problematiche di non facile soluzione. L'asimmetria tra lingua russa e lingua italiana e la diversa tradizione poetica dei due Paesi sono fattori imprescindibili nell'analisi traduttiva della poesia per l'infanzia. Lo sguardo puntato sul secolo scorso, infine, è motivato dalla volontà di tracciare quanto è *già* avvenuto in questo territorio, ma col pensiero rivolto al futuro per capire in quali direzioni si può sviluppare la letteratura russa per bambini in Italia e quali approcci traduttivi sarebbe auspicabile attuare per un miglioramento costante nella pratica di mediazione interculturale che ogni traduzione comporta.

Abstract

Stories, rhymes, images. Notes on the translation of Russian children's literature in Italy

This article addresses the issue of the translation of Russian children's literature in Italy. In the first part, a brief history of the publication in Italy of Russian works for children is outlined, highlighting, on the one hand, the constant increase in interest in this genre, especially since the second half of

⁶² Occorre anche tenere presente che una cospicua parte dei libri russi per bambini arrivati in Italia non sono vere e proprie traduzioni, ma adattamenti, riscritture, riduzioni. Non è questa la sede per discutere tali definizioni, ma sottolineo che spesso i 'riscrittori' non sono studiosi o specialisti di letteratura russa; per un approfondimento sul rapporto tra traduzione e adattamento rimando a L. Raw, *Aligning Adaptation Studies with Translation Studies*, in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, T. Leitch (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 494-508.

the 20th century, on the other the scarce presence of Russian works compared to other foreign literatures for children. The second part summarizes the main theoretical issues concerning the translation of children's literature, in particular from Russian into Italian, placing the assumptions of Translation Studies in dialogue with the linguistic research developed in the field of translatology. The third part shows some examples of translation from Russian into Italian of poetry for children with particular attention to formal aspects (rhyme, meter, rhythm) and to the iconic language.

Keywords: translation, children's literature, children's poetry, illustration, history of publishing.