

# Traduzioni Einaudi di *Guerra e pace* (1942-2018)

**Giulia Marcucci**

---

## 1. Introduzione

Walter Benjamin nel saggio *Il compito del traduttore*, individuando nelle traduzioni un possibile stadio della sopravvivenza di un'opera letteraria, sostiene che in esse «la vita dell'originale raggiunge, in forma sempre rinnovata, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento».<sup>1</sup> Il filosofo tedesco, ponendo al centro della sua riflessione il concetto di trasformazione, afferma più avanti: «Anche la più grande delle traduzioni è destinata a entrare (e ad essere assorbita) nello sviluppo della lingua, e a perire nel suo rinnovamento».

Un concetto, quello dell'evoluzione nel tempo di un'opera d'arte, che evidenzia anche Lotman in una lezione appartenente al ciclo intitolato *L'uomo e l'arte* (1990): «Le opere d'arte vivono per millenni e a ogni nuova lettura offrono qualcosa di diverso. Sono macchine complicatissime, forse le più complicate che l'uomo abbia mai creato»,<sup>2</sup> sottolineando più avanti l'opportunità che offre l'arte di aprire «vie» e «alternative» per i lettori di ogni epoca e di ogni nazione.

Nel 1990 Antoine Berman si è soffermato sul «carattere enigmatico» dell'invecchiamento delle traduzioni.<sup>3</sup> Lo studioso francese definisce infatti «grandi traduzioni» quelle che, al pari degli originali, durano nel tempo. Più avanti, entrando nel vivo del fenomeno della ritraduzione, Berman vede alla sua base due categorie strettamente connesse: quella di «défaillance» e quella di «kairos». Ogni esperienza traduttiva è caratterizzata dal primo principio, è «défaillante» per natura. La ritraduzione può sorgere

1 W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1982, p. 42. Per la citazione seguente si veda p. 43.

2 J.M. Lotman, *Conversazioni sulla cultura russa*, a cura di S. Burini, trad. it. di V. Parisi, Bompiani, Milano 2017, p. 326.

3 A. Berman, *La Retraduction comme espace de la traduction*, in «Palimpsestes», 4, 1990, pp. 1-7.

dunque dalla necessità di ridurre, senza mai eliminarla, la «défaillance». Da questi tentativi succede che nasca una «grande traduzione» (mai la prima secondo Berman), anch'essa manchevole ma caratterizzata da «copia», cioè abbondanza e ricchezza a vari livelli, linguistici e culturali. Ecco che qui entra allora in gioco l'altra categoria, di natura sia temporale sia qualitativa, quella di «kairos»: occorre un momento favorevole che sospenda la «resistenza» all'atto traduttivo e porti invece con sé la «pulsione a tradurre». E questo momento si manifesta quando una determinata opera appare vitale per una data cultura.

Se la negazione di Berman di «grande traduzione» per la prima versione di un'opera appare discutibile, le altre sue riflessioni unite a quelle di Benjamin e Lotman sono a mio avviso decisive, quando si parla di nuove traduzioni di un classico, come nel caso di quella di *Guerra e pace* (1863-1869) di Lev Tolstoj firmata da Emanuela Guercetti e uscita per Einaudi nel 2018.<sup>4</sup>

E queste affermazioni appaiono tanto più vere se ripensate vicino allo studio di Viktor Vinogradov sulla complessa lingua letteraria di Tolstoj, che assorbiva le più disparate influenze: non solo, come è noto, dal francese, da forme espressive arcaiche e arcaizzanti e dallo stile della lingua russa dell'epoca puškiniana, ma anche dalle parlate locali, dal linguaggio militare e burocratico della fine del XVIII secolo e dell'inizio del XIX.<sup>5</sup>

L'oscillazione «a corrente alterna»<sup>6</sup> di romanzo familiare ed epopea nazionale, prima che le due linee si incrocino e procedano unite nella narrazione, non poteva che riflettersi a livello linguistico e stilistico: i dialoghi familiari tra i vari personaggi si caricano di tensione emotiva, mentre lo stile rappresentativo delle scene di guerra diviene via via più complesso. Oltre a questo, la lingua di *Guerra e pace* è ricca di gerghi professionali, potremmo dire di micro linguaggi specifici relativi, per esempio, al mondo

4 L.N. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. it. di E. Guercetti, Einaudi, Torino 2018, d'ora in poi *EG*. La traduzione di Guercetti è stata condotta sul testo di *Guerra e pace* generalmente considerato canonico, ovvero quello della quinta edizione (1886), nella quale vennero reintrodotte le parti filosofiche e quelle in francese, con tutte le variazioni apportate da Tolstoj per l'edizione del 1873. Il testo del 1886, rivisto sulla base del confronto dei manoscritti, è stato pubblicato in occasione dei 50 anni dalla morte di Tolstoj nell'edizione in 20 volumi (*Chudožestvennaja literatura*, Moskva 1960, voll. 4-7). Qui, per le citazioni in russo, si fa riferimento all'edizione in 22 volumi uscita nel 1978 in occasione dei 150 anni dalla nascita di Tolstoj (*Chudožestvennaja literatura*, Moskva 1978, voll. 4-7), d'ora in poi *LT*.

5 Il saggio al quale rimando si intitola *O jazyke Tolstogo (50-60 gody)* [1939], in V.V. Vinogradov, *Izbranye trudy. Jazyk i stil' russkich pisatelej. Ot Gogolja do Achmatovoj*, Nauka, Moskva 2003, pp. 164-263. Vinogradov (1894-1969) è stato un celebre linguista, studioso di poetica e stilistica di numerosi autori russi del XIX e XX secolo tra cui Gogol', Dostoevskij e Achmatova. Fu deportato in quanto «essere socialmente pericoloso» a Vjatka tra il 1934 e il 1936, e dal 1941 al 1943 a Tobol'sk, dove poté continuare la ricerca scientifica e l'attività di insegnamento.

6 G. Carpi, *Storia della letteratura russa*, Carocci, Roma 2010, vol. 1, *Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, p. 503.

delle api o della caccia; e così accade che, dialogando, due personaggi indichino in modi diversi la stessa realtà – uno con un termine generale e l'altro con quello più tecnico, con un effetto che può variare dal rimprovero all'ironia.

E allora, che cosa significa tradurre di nuovo, oggi, *Guerra e pace*, un «romanzo-torrente» come lo definisce Marija Pljuchanova, in cui l'autore «non si preoccupa né di creare l'illusione di un fluire ininterrotto di eventi, né dell'equilibrio della narrazione» con il passaggio continuo e talvolta brusco dai «piani ravvicinati» ai «vasti panorami»?<sup>7</sup> Oggi, a più di 150 anni da quando è stato scritto e dopo che diverse traduzioni si sono nel tempo succedute?<sup>8</sup> Per rispondere a questa domanda è inevitabile gettare uno sguardo sulla tradizione passata scegliendo un'altra traduzione che uscì sempre per Einaudi, nel 1942: quella di Enrichetta Capecelatro Duchessa d'Andria, accuratamente rivista da Leone Ginzburg (1909-1944),<sup>9</sup> come testimoniano le lettere da lui scritte dall'esilio a Pizzoli.<sup>10</sup>

A causa della morte nel 1941 di questa «nobile scrittrice napoletana»<sup>11</sup> – così la definisce Benedetto Croce – che si era dedicata in tarda età (all'inizio degli anni Venti) sia allo studio del russo come allieva di Federigo Verdinois (1844-1927) sia alla traduzione, il lavoro di revisione della versione «integrale e fedele» uscita per «Slavia» in sei volumi nel 1928<sup>12</sup> veniva affidato a una persona che «dava sicura garanzia di competenza, oltre che di scrupoloso rispetto per i valori stilistici della versione»;<sup>13</sup> e quella persona era appunto Ginzburg.

Con uno sguardo rivolto al passato di questa traduzione e al ruolo di Ginzburg nella preparazione dell'edizione Einaudi del 1942, riedita per settant'anni, e uno al presente, vediamo quali cambiamenti il tempo e un'altra traduttrice possono apportare a una stessa opera; senza dimenticare, come ha osservato Mauro Martini, che «misurarsi a distanza di de-

- 7 M. Pljuchanova, *Tolstoj*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, a cura di M. Colucci, R. Picchio, Utet, Torino 1997, vol. 1, *Dalle origini alla fine dell'Ottocento*, p. 707.
- 8 Sulle primissime traduzioni del romanzo nel periodo tra il 1891 e il 1932 si veda S. Mazzucchelli, *Dalla Russia a Milano: le pubblicazioni dal russo delle case editrici milanesi*, in *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, a cura di A. Ferrando, Franco Angeli, Milano 2019, pp. 290-293.
- 9 L.N. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. it. di E. Carafa d'Andria, Einaudi, Torino [1942] 2005, d'ora in poi *EC-LG*.
- 10 L. Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943*, a cura di L. Mangoni, Einaudi, Torino 2004, pp. 75-109. Si veda anche l'introduzione di Pier Cesare Bori in L.N. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. it. di E. Carafa d'Andria, Einaudi, Torino 1990, pp. XI-LVIII.
- 11 Cit. in M. Caratozzolo, *Note sull'attività di Enrichetta Carafa d'Andria nell'ambito della russistica italiana*, in *Il territorio della parola russa. Immagini*, a cura di R. Casari, U. Persi, M.C. Pesenti, Salerno, Roma 2011, p. 55.
- 12 L.N. Tolstoj, *Guerra e pace*, prima versione integrale e fedele della Duchessa D'Andria, Slavia, Torino 1928, 6 voll.
- 13 Cit. in Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943*, cit., p. 103.

cenni con le traduzioni dal russo di Ginzburg non è impresa facile»: <sup>14</sup> potranno essere rilevati errori «materiali», ma sempre riconoscendo e valorizzando, nelle traduzioni come nelle revisioni, «l'immediatezza della parola narrativa».

## 2. Il passato. Leone Ginzburg e la testimonianza delle lettere da Pizzoli

Leone Ginzburg, <sup>15</sup> intellettuale ebreo antifascista di primo piano nell'Italia degli anni Trenta, contribuì ampiamente alla diffusione della letteratura e della cultura russe con uno stile estremamente rigoroso: tradusse diverse opere, e non attraverso traduzioni francesi, come era stato prevalentemente fatto dalla fine dell'Ottocento fino agli anni Venti del Novecento; di altre curò le introduzioni e le revisioni, e di altre ancora pubblicò recensioni su riviste come «Cultura», «Pègaso» e «La Nuova Italia». Tutti questi testi testimoniano il suo scrupolo filologico e l'importanza che attribuiva alla conoscenza diretta e profonda del testo russo: punto di partenza imprescindibile per il buon risultato di una traduzione e di una sua «critica culturale». <sup>16</sup>

Ginzburg era l'unico, fra gli studiosi di «cose slave» del primo dopoguerra, per il quale il russo fosse la lingua madre: era nato a Odessa nel 1909 da famiglia russa di ascendenza ebraica, ma già dal 1910 trascorrevva le estati a Viareggio e nel 1914 veniva affidato all'amica italiana della madre Maria Segré, con la quale visse tra Viareggio e Roma. Alla fine del 1919 si trasferì a Torino, questa volta con la famiglia intera, giunta in Italia da Odessa.

Gli esordi letterari di Ginzburg sono datati 1927, quando giovanissimo pubblicò il suo primo saggio critico su *Anna Karenina*, <sup>17</sup> opera che solo due

14 M. Martini, *Un "russo piemontese": Leone Ginzburg slavista*, in *Frammenti di Europa. Riviste e traduttori del Novecento*, a cura di C. Gubert, Metauro, Pesaro 2003, p. 103.

15 Per le notizie sulla biografia di Leone Ginzburg ho attinto in particolare da L. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Institut Historique Belge de Rome, Bruxelles-Roma 2007 (soprattutto il capitolo «Leone Ginzburg russista», pp. 413-446); D. Scarpa, *Vigile eleganza. Leone Ginzburg e il progetto di un'editoria democratica*, in *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura nel Novecento italiano*. Atti del convegno della Fondazione Giulio Einaudi e della Fondazione Luigi Einaudi onlus, Torino, 25-26 ottobre 2012, a cura di P. Soddu, Leo S. Olshchki, Firenze 2015, pp. 109-140. Si veda inoltre la voce di G. Sofri, *Leone Ginzburg*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani 2000, pp. 53-60.

16 Sulla figura di Ginzburg come traduttore dal russo e Ginzburg come pensatore sulla traduzione si vedano: S. Adamo, *Leone Ginzburg e le traduzioni dal russo*, in «Bollettino del museo del Risorgimento», 2002, pp. 231-288; G. Ferri, *Il correttore. Leone Ginzburg e la traduzione da letterale a editoriale*, in «Tradurre», 16, primavera 2019, <https://rivistatradurre.it/2019/05/il-correttore/> (ultimo accesso: 13/5/2020); in L. Ginzburg, *Scritti* [1964], a cura di D. Zucàro, Einaudi, Torino 2000, convergono le recensioni sulle traduzioni italiane di diversi autori russi pubblicati nelle riviste citate.

17 L. Ginzburg, *Anna Karenina (Appunti critici e notizie storiche)*, in «Il Baretto», IV, 11-12, novembre-dicembre 1927, pp. 60-61, ora in Ginzburg, *Scritti*, cit., pp. 255-261.

anni dopo avrebbe tradotto per «Slavia». Per questa editrice, fondata da Alfredo Polledro nel 1926 con l'intento di proporre al pubblico italiano versioni «fedeli» e integrali dei grandi prosatori russi otto-novecenteschi, tradusse *Taras Bul'ba* di Nikolaj Gogol' nel 1927 e *La donna di picche* di Aleksandr Puškin nel 1932. Quando nel 1938 nasce la nuova collana einaudiana «Narratori Stranieri Tradotti» ideata da Cesare Pavese e dallo stesso Ginzburg, il nome di quest'ultimo non poteva più essere presente per la sua condizione di «vigilato speciale» (nel 1934 era stato arrestato perché membro del movimento antifascista Giustizia e Libertà) e anche per la revoca della cittadinanza italiana in seguito alle leggi razziali del 1938; tuttavia, nelle due parole «vigile eleganza», usate come slogan della nuova collana Einaudi, si legge la sua «firma morale» – nota Scarpa<sup>18</sup> – perché è qui racchiuso ciò che Ginzburg perseguiva in tutti i suoi lavori. Con questo nuovo progetto rivolto non solo agli uomini di cultura, ma a un vasto pubblico di giovani lettori e «ceti medi in crescita numerica e vogliosi di autoaffermazione», i suoi ideatori “vigilavano” sulla qualità delle traduzioni. Occorreva che le opere letterarie fossero restituite con stile, senza «false generalizzazioni», senza l'«appariscente disinvoltura» che Leone aveva per esempio notato nella traduzione del 1932 della commedia di Aleksandr Griboedov *Che disgrazia l'ingegno* fatta da Leone Pacini Savoy; senza le «interpolazioni» esplicative delle versioni del 1931 di Anton Čechov firmate da Leonardo Kocemski.<sup>19</sup>

Nel giugno del 1940 per Ginzburg, in quanto apolide, ebreo e antifascista, inizia il confino a Pizzoli; le lettere scritte da questa località abruzzese costituiscono una viva testimonianza della sua «alacre» attività legata non tanto alla traduzione quanto alla revisione delle traduzioni dal russo – «alacrità» è la parola che usa lui stesso a proposito del lavoro di revisione di *L'Idiota* di Fëdor Dostoevskij tradotto da Polledro («La revisione dell'Idiota prosegue con alacrità»,<sup>20</sup> 4 gennaio 1941). Tra la fine del 1940 e i primi mesi del 1941 lavora anche sulla traduzione di Bruno del Re di *Il Giocatore*, e per entrambe le opere Ginzburg scrive l'introduzione. Il suo lavoro non è tuttavia agevolato dall'editore, che lamenta spesso l'eccesso di correzioni indicate da Ginzburg nelle bozze finali. D'altra parte raramente il revisore disponeva nei tempi desiderati dei libri necessari, inclusi gli originali, e per questo non di rado doveva ritornare sulle revisioni già effettuate. Tra i possibili titoli russi che Ginzburg si apprestava a rivedere, in una lettera del 12 aprile 1941, riporta *IDemoni* e *Il diario di uno scrittore* (tradotti da Ettore Lo Gatto). Il 4 giugno 1941 si dimostra disponibile a tradurre *La sonata a*

18 Scarpa, *Vigile eleganza*, cit., pp. 119-120.

19 Ginzburg, *Scritti*, cit., pp. 136, 315-321.

20 Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943*, cit., p. 22.

*Kreutzer*, che sarebbe poi uscita nel 1942 senza l'indicazione del suo nome come traduttore. Ma già in una lettera di poco successiva, 21 luglio 1941, scrive: «Oggi mi metto a 'Guerra e pace'. Peccato non avere il testo»: <sup>21</sup> se ne deduce che aveva cominciato il lavoro di revisione della traduzione della Duchessa d'Andria, mentre il «testo» russo a cui allude gli sarebbe arrivato solo il 29 agosto. <sup>22</sup> Proprio nella lettera che Einaudi gli recapitava insieme al romanzo in russo, veniva richiesta la consegna di tutto il lavoro entro il 15-20 di settembre. In un primo momento Ginzburg accettò di avere solo due mesi di tempo: dopo aver completato tra il 10 e il 18 settembre la revisione del secondo volume, rassicurava l'editore promettendogli che avrebbe inviato il seguito a intervalli regolari di 4-5 giorni. Ma già intorno al 20 di settembre le pressioni erano forti e a Ginzburg veniva chiesto di mettere da parte gli altri lavori e di concentrarsi solo su *Guerra e pace* per una consegna immediata. Per tutto il mese di ottobre Ginzburg spedì le parti riviste sottolineando ogni volta di lavorare incessantemente, e nella lettera del 16 ottobre afferma: «Faccio quanto posso per accontentarVi, ma la mia rapidità di lavoro ha un limite invalicabile, quello dell'esattezza»; <sup>23</sup> oppure, in quella dai toni più aspri del 27 dello stesso mese, in risposta all'editore, che minacciava la pubblicazione dell'opera senza che Ginzburg potesse rileggere le bozze, ribatte: «Per il resto del testo, cercherò di fare miracoli, ma le giornate hanno solo 24 ore, almeno per me». <sup>24</sup> Il 13 novembre Leone consegna l'ultima parte dell'opera, «la parte cosiddetta filosofica dell'epilogo», giustificando nel modo seguente il ritardo: «era stata tradotta così malamente che ci ho dovuto faticar molto». <sup>25</sup> E dal confronto dei due epiloghi, colpisce la sostituzione da parte di Ginzburg di «condizioni di razza», <sup>26</sup> scelto dalla Duchessa d'Andria, con «condizioni di sangue» (*EC-LG*, II, p. 1322), ulteriore conferma di come la totale estraneità di Ginzburg al fascismo si riflettesse in senso ampio nella sua scrittura, che realmente non presentava «una sola particella di linguaggio fascista». <sup>27</sup>

Non compaiono in queste lettere altri riferimenti tanto precisi a una necessaria ritraduzione di un determinato passaggio del romanzo; tuttavia Leone, sempre nella lettera del 27 ottobre, in cui manifesta la necessità di dover controllare nomi geografici e termini tecnici lasciati in sospeso nelle

21 *Ivi*, p. 69.

22 Edizione della *Polnoe sobranie sočinenij* di L.N. Tolstoj, red. P. Birjukov, Ludyšnikov, Berlino 1920.

23 Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943*, cit., p. 88.

24 *Ivi*, p. 92.

25 *Ivi*, p. 99.

26 Tolstoj, *Guerra e pace*, prima versione [...] della Duchessa D'Andria, cit., vol. 6, p. 177. In russo: «uslovij krovi» (*LT*, VII, I, 1, p. 247; ru. *krov'*, 'sangue').

27 Scarpa, *Vigile eleganza*, cit., p. 138.

bozze, definisce così il suo lavoro: «fatto con grande coscienza e migliorato considerevolmente».<sup>28</sup>

All'indomani della pubblicazione nel 1928 della traduzione della Duchessa d'Andria, Ginzburg aveva tuttavia elogiato nel complesso il lavoro della traduttrice, grazie al quale il romanzo sarebbe entrato nel patrimonio italiano in tutta la sua «inconfondibile personalità», che poteva sembrare «scomposta» solo a chi si arrestava alla superficie, senza guardare «al suo ordine intimo spirituale».<sup>29</sup> Secondo Ginzburg, sempre rigoroso nel recensire il lavoro altrui, la Duchessa d'Andria aveva ottenuto risultati ottimi e talvolta «insigni» nella traduzione di un'opera «dallo stile spesso involuto, dal molto linguaggio tecnico e soprattutto da un'ironia tutta fondata sulla collocazione delle parole nel periodo».<sup>30</sup> Una prova ulteriore di come sia il trascorrere del tempo, sia – in questo specifico caso – un approccio al testo da una distanza ancor più ravvicinata rispetto a quella di lettore (sebbene già esperto qual era Ginzburg nel 1928), abbiano avuto un ruolo decisivo nel lavoro di revisione e talvolta di ritraduzione di alcune parti dell'opera di Tolstoj.

Traduzioni Einaudi  
di *Guerra e pace*  
(1942-2018)

### 3. Analisi e riflessioni, un confronto

Una delle componenti centrali di *Guerra e pace* è l'ampio ricorso al francese, che serviva a Tolstoj innanzitutto per ricreare l'atmosfera dell'alta società di Pietroburgo di inizio XIX secolo; Vinogradov, da questo punto di vista, definisce lo scrittore «all'antica» poiché perfino un autore “europeo” come Turgenjev aveva già liberato il proprio stile dagli «europeismi» della classe nobiliare del periodo tra la fine del Diciottesimo e il primo terzo del Diciannovesimo secolo.<sup>31</sup> Tolstoj non solo inserisce interi brani in una lingua diversa dal russo, ma fa anche parlare i suoi personaggi con frequenti calchi semantici e sintattici, elemento quest'ultimo più interessante dal punto di vista della traduzione che non quello delle parti direttamente in francese. La critica dell'epoca considerava il procedimento eccessivo; Tolstoj, in più di un'occasione, si difese spiegando con vena ironica che gli era stato necessario per rappresentare una classe a lui cara e che così si esprimeva: in francese o in un russo francesizzato. Al dunque, per l'edizione del 1873, molte parti in francese furono riscritte in russo.

Un esempio eloquente di calco si trova ad apertura dell'incontro tra il diplomatico russo Bilibin e il principe Andrej, allorché l'autore a proposi-

28 Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943*, cit., p. 92.

29 L. Ginzburg, *Celebrazione fattiva di Lev Tolstoj*, in «Il Baretto», V, 12, 1928, p. 57, ora in Id., *Scritti*, cit., pp. 269-277.

30 *Ivi*, p. 269.

31 Si vedano in Vinogradov le seguenti pagine: 171-178, 195-208.

to di quest'ultimo specifica: «Inoltre gli faceva piacere, dopo l'accoglienza austriaca, conversare un po', se non in russo (parlavano in francese), perlomeno con un russo che come tale, *così supponeva*, doveva condividere la comune avversione per gli austriaci, che ora provava con particolare intensità» (EG, I, p. 193; corsivo mio).<sup>32</sup> Di Bilibin si dice più avanti che amava in realtà parlare con espressioni originali facilmente trasferibili e assimilabili dalle «nullità del bel mondo» (EG, I, p. 194), e che passava al russo solo per sottolineare spregiativamente un concetto. E quando parla in prima persona, il suo russo è un russo «spezzato», per lo più ricalcato sul francese. Esprimendo tutta la sua sfiducia nei riguardi di un esito positivo della battaglia, Bilibin afferma: «A ja dumaju, što končena. I tak dumajut *bol'sie kolpaki zdes'*, no ne smejut skazat' etogo» (LT, IV, II, 10, p. 198).

Guercetti conserva il modo marcato di esprimersi del personaggio traducendo alla lettera «*bol'sie kolpaki*» con «grossi berretti»: «Io invece penso che sia finita. E così pensano i grossi berretti, qui, ma non osano dirlo» (EG, I, p. 197), aggiungendo una nota in un apposito apparato in fondo al libro, nella quale viene spiegata l'origine di questa combinazione di parole: «Bilibin traduce letteralmente l'espressione francese *gros bonnets*, "alti papaveri"» (EG, I, p. 790). Nella versione d'Andria-Ginzburg è stata fatta una scelta di tipo diverso, apparentemente funzionale anche se in realtà rischia qui di appiattire e neutralizzare la parlata del personaggio: «Ma io penso che sia finita. E così pensano i *pezzi grossi*, ma non osano dirlo» (EC-LG, I, p. 178).

Un altro tratto caratteristico della variegata lingua di *Guerra e pace* è l'uso di arcaismi relativi alla sfera quotidiana di inizio XIX secolo; per esempio, relativamente alla descrizione dell'abito della principessa Hélène, Tolstoj ricorre al francesismo obsoleto «roba» (fr. *robe*), qualificandolo con due sostantivi apparentemente bizzarri, ovvero «*pljušč*» e «*moch*» (LT, I, I, 3, p. 18). Riporto le due traduzioni:<sup>33</sup> «Con un leggero fruscio del suo *bianco vestito da ballo, guarnito di edera e di borraccina*, tutta splendente per il candore delle spalle e il luccichio dei capelli e dei brillanti, passò in mezzo agli uomini che si facevano da parte» (EC-LG, I, p. 14); «Facendo frusciare appena l'*abito da ballo bianco, adorno di veloure e di duvet*, e risplendendo con il biancore delle spalle, la lucentezza dei capelli e dei brillanti, passò fra gli uomini che le facevano ala» (EG, I, p. 15; corsivi di EG).

32 I corsivi sono sempre miei, a meno che non sia diversamente indicato. Riporto la citazione in russo: «Krome togo, emu bylo prijatno posle avstrijskogo priema pogovorit' chot' ne po-russki (oni govorili po-francuzski), no s russkim čelovekom, kotoryj, on predpolagal, razdeljal obščee russkoe otvraščenie (teper' osobenno živo ispytyvaemoe) k avstrijcam» (LT, IV, II, 10, p. 194).

33 In russo: «Slegka šumja svoeju beloju bal'noju roboj, ubrannoju pljušom i mochom, i blestja beliznoj pleč, gljancem volos i brilliantov, ona prošla meždu rasstupivšimisja mužčinami» (LT, IV, I, 3, p. 18).

Nella versione d'Andria-Ginzburg, la cui intonazione elegante scaturisce in particolare dall'ordine dei costituenti della frase (per esempio l'aggettivo «bianco» davanti al sostantivo), per «pljušč» e «moch» vengono scelti i significati primi di 'edera' e 'borraccina', e per «roba» il neutro 'vestito'. Guercetti, che traduce «roba» con l'altrettanto neutro 'abito', propone una soluzione creativa e brillante, che però corre il rischio di creare una difficoltà di comprensione nel lettore, non presente in quei termini in Tolstoj: introduce la coppia di parole francesi «velour» e «duvet», evidentemente rifacendosi per «moch» a uno dei significati attestati dal dizionario del russo scritto e parlato del XIX secolo di V. Dal'<sup>34</sup> di 'piuma' e 'sfrangiature sottili'. Occorre certo tener presente che la scelta di Guercetti si colloca nel contesto di un passaggio iniziale del romanzo ambientato nel salotto di Anna Pavlovna, in cui è riunita l'alta aristocrazia pietroburghese. I francesismi dunque, sia nel discorso diretto sia nell'indiretto libero, caratterizzano qui fortemente la narrazione.

Hélène in *Guerra e pace* (1965-1967) di Sergej Bondarčuk – nota trasposizione del cinema sovietico della seconda metà degli anni Sessanta, che certo era stata girata con il supporto di validi consulenti, come di solito accadeva per questo genere di film – indossa un abito bianco stile impero, molto scollato davanti e dietro. In un episodio successivo, la principessa è a teatro e porta un abito altrettanto scollato ma con un pizzo ricamato di fiori e foglie, un'immagine che evoca l'«edera» della traduzione di d'Andria-Ginzburg. Un'opera cinematografica di valore, che fa rivivere sullo schermo grazie all'intreccio di segni iconici e verbali il testo letterario con tutti i suoi personaggi e le pose, i gesti e i dettagli che meglio li caratterizzano,<sup>35</sup> può essere per il traduttore un ulteriore testo di confronto, soprattutto per i passaggi più ambigui o per quelli che, anche a causa della distanza temporale che separa l'originale dal presente, richiedano uno sforzo interpretativo maggiore.

Questa osservazione di carattere cinematografico offre lo spunto per aprire una parentesi sull'importanza dei gesti e della mimica nell'opera di Tolstoj, un valore che affonda le radici in una specificità antropologica della cultura russa e produrrà il sistema del teatro psicologico elaborato da Konstantin Stanislavskij. Come nota Vinogradov,<sup>36</sup> in Tolstoj «la nuda parola» non basta a esprimere le sfumature individuali del pensiero e delle emozioni dei personaggi. Per questo sono fondamentali i cambiamenti

34 V. Dal', *Tolkovnyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, Obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti, Moskva 1861-1866.

35 Sull'importanza della sfera materiale nel film di Bondarčuk e su come ogni oggetto insieme agli altri ricrei l'«impressione dell'epoca» si veda l'analisi di I. Izvolova, *Dialog s real'nost'ju*, in *Kinematograf ottepeli*, red. V. Trojanovskij, Materik, Moskva 2002, pp. 181-186.

36 Vinogradov, *O jazyke Tolstogo*, cit., p. 253.

espressivi di occhi, labbra e volto, la postura e i movimenti dei corpi, caratteristiche metonimiche del ritratto individuale. Consideriamo a questo proposito la descrizione del principe Vasilij Kuragin, la notte della morte del conte Bezuchov. Il focus sulla sua posa e le sue guance, per la cui descrizione Tolstoj ricorre con originalità al verbo «pereprygivat'» (alla lettera 'balzare', 'saltare oltre'), esprime la sua alterigia e il suo aspetto non attraente, specchio di un'interiorità altrettanto deforme. E questo "dettaglio" delle guance, che fa perfino pensare a una focalizzazione pre-espressionistica, è confermato più avanti, quando il volto di Kuragin entra nello sguardo di Pierre, disorientato da quanto stanno architettando in quella stanza per accaparrarsi, a sua insaputa, il testamento del moribondo conte Bezuchov.

La scelta traduttiva di Guercetti, che valorizza il particolare, senza omissioni (vedi «*ben* accavallata» in riferimento alla gamba), permette di registrare una maggiore pertinenza rispetto alla versione d'Andria-Ginzburg che riporto per prima: «Il principe Vasilij sedeva in una poltrona, nell'atteggiamento a lui familiare, con una gamba accavallata sull'altra. Le sue guance avevano degli *stiramenti* e, *ricadendo*, sembravano più *grosse* nella parte inferiore» (EC-LG, I, p. 97);<sup>37</sup> «Il principe Vasilij sedeva in poltrona nella sua posa informale, con una gamba *ben* accavallata sull'altra. Le sue guance *sussultavano* visibilmente e, *afflosciate*, sembravano più *grasse* verso il basso» (EG, I, p. 106). Guercetti è attenta anche alla ripresa successiva – qui, come altrove in casi simili – cosicché mantiene più avanti la scelta dell'aggettivo «sussultanti» quando di Pierre leggiamo: «Pierre si era avvicinato e guardava stupefatto il viso incattivito della principessina, che aveva perso ogni decenza, e le *guance sussultanti* del principe Vasilij» (EG, I, p. 107).<sup>38</sup> Un effetto contestuale che invece non è conservato nella versione d'Andria-Ginzburg, in cui le guance del principe Vasilij sono in seconda battuta «agitate da un tremito» (EC-LG, I, p. 98).

Ancora a proposito degli strumenti di cui oggi un traduttore dispone e di cui può fare buon uso, occorre ricordare anche i *corpora* (per esempio, quello nazionale della lingua russa con le sue numerose sezioni, tra cui anche quella parallela russo-italiano),<sup>39</sup> i forum e i blog. Ma è importante sottolineare "buon uso": ovvero, a patto di non sacrificare l'«immediatezza» del testo di partenza, lasciandosi troppo condizionare dalla moltitudine di informazioni a cui si ha accesso; al contrario, ben vengano

37 In russo: «Knjaz' Vasilij sidel na kresle, v svoej famil'jarnoj poze, *vysoko založiv nogu na nogu*. Ščeki ego sil'no *pereprygivali*, opustivšis', kazalis' tošče vnizu» (LT, IV, I, 21, p. 107).

38 In russo: «[...] kotoryj, vplot' podojdja k nim, udivlennno smotrel na ozloblennoe, poterjavšee vse priličie lico knjazny i na *pereprygivajušie ščeki* knjazja Vasilija» (LT, IV, I, 21, p. 108).

39 Si veda: *Nacional'nyj korpus russkogo jazyka*, <http://www.ruscorpora.ru/new/index.html> (ultimo accesso: 13/5/2020).

no questi strumenti quando permettono di non arrestarci “al significato primo” di un lessema e alle trappole che esso può tenderci. Da questo punto di vista sono importanti le rese di Guercetti nei capitoli del secondo libro dedicati alla caccia, ricchi di termini specifici del gergo venatorio: dei cani che si erano ulcerati i cuscinetti delle zampe leggiamo che erano «spedati» («podbilis'») e non «eccitati» come nella precedente traduzione; il verbo «otpazančil» non significa ‘avvicinarsi alla lepre’, bensì ‘mozzarle le zampe posteriori’; oppure, «galki» nel contesto della frase pronunciata dai domestici dei Rostov mentre guardano divampare in lontananza l’incendio di Mosca – «Gospodi, až *galki* vidno » (LT, VI, III, 30, p. 391) – non sono le taccole, bensì i rami o i pezzi di legno infuocati che la violenza dell’incendio proietta lontano: «Oh Signore! ... si vedono le *cornacchie*...» (EC-LG, II, p. 1070); «O Signore! Si vedono perfino volare i *tizzoni!*» (EG, II, p. 409).

Nella descrizione della funesta notte di marzo in cui Lize perderà la vita durante il parto, si dice che i Bolkonskij avevano tolto i doppi vetri e il forte vento aveva investito l’unica finestra rimasta. Nel film di Bondarčuk si sente dapprima fischiare il vento, poi il rumore di una finestra che sbatte e infine la finestra, singola, appare spalancata. L’autore di *Guerra e pace*, a proposito dei doppi vetri tolti, aggiunge una precisazione tra parentesi: «(po vole knjazja vsegda s *žavoronkami* vystavljalos’ po odnoj rame v každoj komnate)» (LT, V, I, 8, p. 43), che nelle due traduzioni diventa: «(per ordine del principe si toglieva un vetro in ogni stanza *all’arrivo delle allodole*)» (EC-LG, I, p. 378); «(per volontà del principe *il 9 di marzo, festa dei Quaranta martiri*, in ogni stanza si toglievano sempre i doppi vetri da una finestra)» (EG, I, pp. 421-422). Se d’Andria-Ginzburg traducono alla lettera «s *žavoronkami*» con «all’arrivo delle allodole», Guercetti sceglie di far venire a galla il non detto – ricorrendo, per usare la terminologia di Ginzburg, a una interpolazione: il nome di questo uccello indicava infatti la festa del 9 marzo, con la quale ci si congedava – simbolicamente – dall’inverno e si dava il benvenuto alla primavera cuocendo dei biscotti a forma di allodole. Non si può tuttavia ignorare che in questo caso la puntualizzazione della traduttrice, allargando i riferimenti impliciti nel romanzo di Tolstoj, comporta il rischio di bloccare i tratti polisemici, costituendo cioè un’interpretazione parziale del significato del testo, quasi introiettando nella parola tradotta la funzione che in certi casi meglio siamo abituati a riconoscere in una nota di commento.

Infine, a riprova della ricchezza e della varietà linguistica di *Guerra e pace*, vale la pena riportare l’esempio della lettera del vecchio generale aristocratico Kutuzov al principe Bolkonskij sulle sorti del figlio Andrej, caratterizzata da uno stile solenne e al contempo personale, come si evince dalla ricercatezza delle espressioni utilizzate e dalle postposizioni degli aggettivi dopo il nome al quale si riferiscono:

Vaš syn, v moich glazach, – pisal Kutuzov, – s znamenem v rukach, vperedi polka pal geroem, dostojnym svoego otca i svoego otečestva. K obšemu *sozaleniju moemu* i vsej armii, do sich por neizvestno – živ li on ili net. Sebja i vas *nadeždoj l'šču*, čto *syn vašč živ, ibo* v protivnom slučae v čisle najdennyh na pole sraženiija oficerov, o *koich* spisok mne podan čerez parlamentеров, i on by poimenovan byl. (*LT*, V, I, 7, p. 37)

Vostro figlio, – scriveva Kutúzov, – è caduto *da eroe*, sotto i miei occhi, *con la bandiera in mano*, alla testa di un reggimento, *degno* di suo padre e della sua patria. *Con grande rincrescimento mio* e di tutta *l'armata*, finora *non si sa se egli* sia vivo o no. *Voglio ancora sperare*, per me e per voi, che vostro figlio sia vivo, *perché*, in caso contrario, fra gli ufficiali trovati sul campo di battaglia *dei quali* m'è stata trasmessa la lista per mezzo di parlamentari, sarebbe menzionata anche *lui*. (*EC-LG*, I, 372)

Vostro figlio, – scriveva Kutuzov, – è caduto sotto i miei occhi *con la bandiera in mano*, in testa al reggimento, *da eroe degno* di suo padre e della sua patria. *Per la costernazione mia* e di tutto *l'esercito*, finora *non sappiamo se sia vivo oppure no*. *Lusingo me e voi con la speranza* che vostro figlio sia vivo, *giacché* in caso contrario sarebbe anch' *egli* menzionato tra gli ufficiali trovati sul campo di battaglia, *il cui elenco* mi è stato consegnato tramite i parlamentari. (*EG*, I, 415)

Nella versione del 1942 si notano, soprattutto nella prima frase, una fitta segmentazione attraverso il ricorso alla virgola e una tendenza a seguire la modalità compositiva non lineare della lettera – modalità tipica del romanzo nell'insieme<sup>40</sup> –, come ben si vede nella conservazione della proposizione impersonale «finora non si sa se egli sia via o no» e, soprattutto, nella posizione finale della subordinata causale di primo grado interrotta da una relativa di secondo. Guercetti, invece, nel disporre i costituenti del periodo privilegia le caratteristiche dell'italiano contemporaneo, riordina e avvicina le parti, allineando le “curvature” stilistiche ed emotive della lettera di Kutuzov; tuttavia, nel campo lessicale le espressioni «per la costernazione mia», «lusingo me e voi» al posto del più neutro «voglio ancora sperare», la resa di «ibo» con «giacché» al posto di «perché», il ricorso al pronome «egli» in chiusura parlano della consapevolezza di scelte rispettose del registro alto di questa lettera, nel tentativo di ricreare l'effetto di quell'ancor più grande distanza temporale che intercorre tra l'epistola di Kutuzov e il lettore di oggi.

Franco Fortini diceva che per una critica della traduzione da intendersi quale momento centrale della ricerca sulla letteratura e non come «arbi-

40 Sul periodare complesso e ipotattico del romanzo rimando a Carpi, *Storia della letteratura russa*, cit., pp. 503-504; sono qui riportate, in traduzione italiana, riflessioni di Vinogradov sull'argomento. Inoltre, per un approfondimento su considerazioni analoghe nell'italiano letterario, anche in prospettiva diacronica, si veda M. Palermo, *Linguistica testuale dell'italiano* (in particolare il cap. 6: «L'architettura del testo», pp. 189-233), il Mulino, Bologna 2013.

traggio di una gara atletica»<sup>41</sup> (né tanto meno – come nota Berman – come momento esclusivamente del giudizio negativo)<sup>42</sup> è importante un confronto – nel nostro caso diacronico – tra “rese” diverse che diventi illuminante e non si riduca a un’assegnazione di premi sulla base di una maggiore o minore somiglianza al testo originale.

Da questa manciata di esempi emblematici riguardanti tratti stilistici significativi, o dominanti, dell’opera russa, si può affermare innanzitutto che Guercetti è riuscita nell’operazione di cui scriveva Martini, quando si riferiva al possibile intervento sugli «errori materiali» di Ginzburg, errori – o per dirla con Berman «défaillances» – in cui è possibile inciampare soprattutto se si è costretti a lavorare, come traduttori e redattori, in condizioni estreme. E questo è senza dubbio un arricchimento della nuova traduzione, rispettosa della pluralità dei registri, e inoltre “ripulita” per le forme del russo standard dei vari «quistioni», «seguire», «spagnuolo», «giuocatore», «iscopo», «pel», «ella», «egli» e altri modi desueti nell’italiano di oggi.

Solo in rari casi questa maggiore cura filologica, questa più consapevole pertinenza ai tratti semantici del testo possono comportare la perdita di «immediatezza» nella fruizione del romanzo da parte del destinatario odierno, con il rischio di allontanarlo da una lettura più diretta. Viceversa – dopo un secolo di divulgazione della letteratura russa in Italia, per la quale Ginzburg si era così convintamente battuto – Guercetti può lasciare nel testo tradotto *culturemi* di varia natura quali unità di misura, come «veste» e non «miglia»; «pope» al posto di «prete»; «njanja» invece di «balia» e «kaša» di «pappa», senza sostituzioni ‘addomesticanti’ né note, restituendo così l’autentica veste russa a elementi culturali che sono per il lettore italiano di oggi oramai più familiari.

Certo la traduzione di d’Andria-Ginzburg – capace di trasportare nell’italiano moderno la complessità, talvolta perfino intricata e rude, dello stile tolstoiano come se il russo di *Guerra e pace* animasse davvero, secondo la prospettiva benjaminiana, la lingua d’arrivo – correva un rischio minore di allontanamento dai lettori, e non solo per la assai minore distanza cronologica dalla composizione del romanzo, quanto forse soprattutto per la più grande fiducia nel valore sociale della letteratura fra gli anni Venti e Quaranta del Novecento. Il modo in cui oggi *Guerra e pace* fa risorgere quella lingua e quel mondo fra noi sconta dunque una distanza nuova e nostra, della quale la recente traduzione ha saputo farsi carico in modo consapevole e raffinato; perché una resurrezione fosse di nuovo, nonostante tutto, possibile.

41 F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M.V. Tirinato, Quodlibet, Macerata 2011, p. 96.

42 A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Éditions Gallimard, Paris, 1995.