

Quodlibet Studio

Letteratura tradotta in Italia

Giulia Marcucci

Čechov in Italia

La duchessa d'Andria e altre traduzioni

(1905-1936)

Quodlibet

Prima edizione: luglio 2022

ISBN 978-88-229-0860-5

© 2022 Quodlibet srl

Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata

www.quodlibet.it

Letteratura tradotta in Italia

Collana diretta da Anna Baldini, Irene Fantappiè, Michele Sisto

Comitato scientifico: Francesca Billiani (University of Manchester), Arno Dusini (Universität Wien), Bernhard Huß (Freie Universität Berlin), Camilla Miglio (Sapienza Università di Roma), Christopher Rundle (Università di Bologna), Massimiliano Tortora (Università di Roma La Sapienza), Blaise Wilfert-Portal (École Normale Supérieure Paris)

Volume stampato con il contributo del Dipartimento di Studi umanistici (Disu) dell'Università per Stranieri di Siena.

Indice

11	Introduzione
	Capitolo primo
23	Il repertorio čechoviano nei primi decenni del Novecento
23	1. Nina Romanovskaja
	1.1 Plagio e anonimato (p. 30)
31	2. Natalia Egorovna Popa e Francesco Tancredi, una parentesi
32	3. Una coppia russo-italiana, tra Parigi e Poggio a Caiano: Soffici e Jastrebcov
	3.1 Antefatti (p. 39); 3.2 Postfatti (p. 47)
49	4. Olga Resnevič-Signorelli e l'«azione pratica» della traduzione
58	5. Čechov agli esordi di Ettore Lo Gatto
64	6. Achille e Olga Malavasi
	6.1 Un'altra coppia: Ada Prospero e Piero Gobetti (p. 74)
75	7. Assoli maschili: Gastovinski, Faccioli, Kociemski e Ginzburg
	Capitolo secondo
81	Traduzione come resurrezione. Le memorie della duchessa d'Andria
82	1. Infanzia e adolescenza
86	2. Vita adulta
88	3. Il giardino dei ciliegi napoletano

Capitolo terzo

- 93 1936. Le novelle di Čechov e le traduzioni della duchessa d'Andria
- 93 1. Il giovane Čechov. Un preambolo
- 100 2. *Una scommessa* e la traduzione dell'incipit
- 106 3. *L'onomastico* e la traduzione delle emozioni
- 114 4. *Vanka* e il procedimento della lettera
- 119 5. *Il tifo* e la traduzione dei "dettagli allucinati"
- 127 6. *Il piffero*, un racconto ecologico
- 132 7. *Granelli erranti* e il potere evocativo del titolo
- 136 8. *Il consigliere segreto* e la parola chiave «giuraddio»
- 138 9. *Problema*
- 139 10. *I ladri* e la traduzione del magico
- 143 11. *Senza titolo* e la traduzione della musicalità
- 145 12. *Gli stivali* e la traduzione della gestualità
- 149 13. *Una notte terribile* e la mancata traduzione dell'onomastica russa

Epilogo

- 153 1. Traduttrici e traduttori, collaborazioni, editori
- 155 2. Il modernismo e Čechov
- 157 3. Il realismo čechoviano e la traduzione
- 158 4. Gli incontri di Čechov
- 163 Appendice. Traduzioni in volume dei racconti di Čechov (1905-1936)
- 169 Bibliografia
- 183 Indice dei nomi

*A mio figlio Pietro, che non riesce a credere
che Čechov non sia vivo.*

Čechov vivrà
finchè vi saranno boschi di betulle
e tramonti
e urgenza di scrivere

Vladimir Nabokov

Nel citare le traduzioni e le recensioni italiane, il nome di Čechov è riportato secondo la traslitterazione di volta in volta utilizzata, e tutte le indicazioni bibliografiche sono riportate come appaiono nel frontespizio delle edizioni originali. Negli altri casi ho seguito la traslitterazione scientifica (sistema ISO 9).

Introduzione

Anton Pavlovič Čechov (1860-1904), «maestro forte e allegro della parola», come lo definì Vladimir Majakovskij¹, e la scrittrice-traduttrice napoletana Enrichetta Capecelatro Carafa duchessa d'Andria (1863-1941), sono le due figure chiave di questo libro, attorno alle quali ruotano nomi di altri traduttori e traduttrici del ricco, e in parte ancora inesplorato, pianeta delle traduzioni delle novelle čechoviane in Italia nei primi quattro decenni del Novecento. La duchessa d'Andria vi fa il suo ingresso nel 1936 traducendo per Utet, nella collana I GRANDI SCRITTORI STRANIERI, le *Novelle*, una raccolta di tredici racconti di Čechov preceduti da una brillante introduzione della traduttrice, in cui definisce questi testi «schizzi fatti a lapis», ma con «l'incisività di un'acquaforte»; mentre nella miseria che accomuna i personaggi e nella volgarità della loro vita quotidiana vede tralucere e tremare (sono proprio questi i verbi che usa) «una chiarezza che conforta, che, nella disperazione dell'oggi, dice: "Domani!..."»².

L'*orizzonte* dei racconti čechoviani tradotti dalla duchessa d'Andria è dunque quello della seconda metà degli anni Trenta, anni – da un punto di vista politico – caratterizzati da un inasprimento delle relazioni italo-sovietiche, con l'appoggio dell'Italia fascista al patto anti Komintern stipulato nel 1936 da Germania e Giappone. Per quanto riguarda nello specifico le politiche

¹ V. V. Majakovskij, *Dva Čechova*, in A. P. Čechov: *Pro et Contra. Tvorčestvo A.P. Čechova v ruskoj mysli konca XIX veka – načala XX v. (1887-1914)*, a cura di I. Suchich, postfazione, note e commento di Andrej Stepanov, Izd. Russkogo christianskogo gumanitarnogo instituta, Sankt-Peterburg 2002, p. 975.

² Anton Cekhov, *Novelle*, a cura della duchessa d'Andria, Utet, Torino 1936, pp. 7, 10.

culturali relative alla traduzione, il margine di libertà di cui la letteratura tradotta aveva beneficiato negli anni Venti, già sul finire di questo decennio si era progressivamente assottigliato. La letteratura russa, con i nomi di Tolstoj, Turgenev, Gogol', Dostoevskij e Gor'kij, i cui libri venivano venduti a «prezzi modici», desta il sospetto delle autorità per il timore che si diffonda con il suo «pietismo umanitario» tra le masse popolari³. Il 1934 è l'anno cruciale perché a partire da questa data gli editori devono ottenere il nullaosta dello stato per poter diffondere i propri libri; inizia dunque un processo di autocensura per evitare il danno economico di un sequestro di opere già stampate. Gli ultimissimi anni Trenta sono occhiutamente vigilati dal Ministero della cultura popolare, nato nel 1937 e principale strumento dell'attività censoria dello Stato. La cultura nazionalista del fascismo, ostile a ingredienti non italiani, diviene egemonica, sebbene ancora nel 1938 i classici restino esclusi dalla censura preventiva.

Nel saggio *L'autonomia letteraria tra Stato e mercato sotto il regime fascista*, Anna Baldini evidenzia come proprio nel 1936 il Sindacato Nazionale Fascista Autori e Scrittori intraprenda una serie di iniziative contro la Federazione Nazionale Fascista degli Editori Industriali per «proteggere gli scrittori italiani dalla concorrenza delle traduzioni di narrativa, sulle quali si era fondata l'espansione del mercato librario dell'ultimo decennio»⁴. La letteratura straniera – spiega Baldini – negli anni Venti-Trenta aveva un ruolo egemonico perché si vendeva meglio rispetto a quella italiana e perché i diritti costavano meno. Accanto al tornaconto

³ L. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Istituto storico belga di Roma, Bruxelles-Roma 2007, pp. 106-107.

⁴ A. Baldini, *L'autonomia letteraria tra Stato e mercato sotto il regime fascista*, «Allegoria», 84, 2, 2021, pp. 45-63: p. 52; per le contestazioni di epoca fascista alle traduzioni si veda anche C. Rundle, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, Carocci, Roma 2019. Rimando inoltre per un approfondimento sul contesto letterario e culturale italiano dei primi decenni del Novecento a P. Cataldi, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica (e poi Carocci), Roma 1994, pp. 91-143, in cui leggiamo, a ulteriore riprova dell'importanza della letteratura tradotta per coloro che lavoravano al rilancio del romanzo, come per esempio i solariani (tra cui Montale): «In esso [romanzo impegnato] devono convergere i risultati più maturi e convincenti della grande narrativa europea (individuati con sicurezza in maestri come Proust, Joyce, Kafka, Gide, Mann)» (p. 103).

puramente economico, non va poi dimenticato l'importante valore culturale delle traduzioni di questi anni, spesso mediate da intellettuali e scrittori italiani come, per esempio, Montale e Pavese, che lavorano in qualità di redattori, traduttori, consulenti, direttori di collana. Quando alla fine degli anni Trenta il controllo di Stato sulle traduzioni diviene più rigido, le contraddizioni tra i vincoli imposti, da un lato, e i proventi economici e di capitale culturale che la letteratura straniera garantisce, dall'altro, si fanno stridenti. Già nel primo dopoguerra l'impatto della letteratura russa era stato considerevole sia sui ceti popolari sia su quelli borghesi, su letterati e giovani intellettuali, molti dei quali iniziano a studiare il russo da autodidatti, fino a diventare influenti traduttori, come Renato Poggioli (1907-1963)⁵ e Tommaso Landolfi (1908-1979)⁶. Nell'introduzione all'edizione del 1942 di *Americana – Raccolta di narratori nordamericani dalle origini ai nostri giorni*, Emilio Cecchi metteva così in risalto l'eco di questa letteratura ben al di là dei confini italiani: «L'inizio della guerra 1914-1918 trovò i lettori di tutto il mondo a testa china sui romanzi russi»⁷.

I racconti di Čechov tradotti dalla duchessa d'Andria escono pertanto in un periodo di chiusura e di tensioni ideologiche. Béghin afferma che il numero delle traduzioni dal russo diminuisce a partire dal 1935 e raggiunge il punto più basso nel triennio 1938-1940, con un'inversione di tendenza nel 1942-1944, quando la quota di titoli russi aumenta sullo sfondo della riduzione generale della produzione libraria⁸; l'assenza di insegnamenti

⁵ Tra gli studi più recenti su Poggioli traduttore rimando a A. Niero, *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 107-183. Si vedano inoltre L. Béghin, *Uno slavista comparatista sotto il fascismo. Gli anni di formazione di Renato Poggioli*, in *Archivio russo-italiano IV*, a cura di D. Rizzi, A. Shishkin, Europa Orientalis, Salerno 2005, pp. 395-432; B. Sulpasso, *Dalla corrispondenza di Vjačeslav Ivanov con gli slavisti italiani*, «Europa Orientalis», 27, 2008, pp. 291-315.

⁶ Per approfondire la figura di Landolfi scrittore e traduttore rimando a I. Landolfi, *Il piccolo vascello solca i mari. Tommaso Landolfi e i suoi editori. Bibliografia degli scritti di e su Landolfi (1929-2006)*, 2 voll., Cadmo, Firenze 2015.

⁷ E. Vittorini, *Americana*, introduzione di E. Cecchi, Bompiani, Milano 2002, vol. II, p. 1037.

⁸ Si veda M. Sorina, *La Russia nello specchio dell'editoria italiana nel ventennio fascista: bibliografie, scelte e strategie*, Dottorato di ricerca in letterature straniere e scienza della letteratura, ciclo XX, Università degli studi di Verona, p. 8. Nel periodo

morali graditi al regime e i motivi di natura politica (*La madre* di Maksim Gor'kij, per esempio, era considerato un «manuale di propaganda comunista» e per questo fu ritirato) erano i pretesti su cui la censura faceva maggiormente leva per mettere al bando un'opera⁹. A farne le spese, con l'emanazione delle leggi razziali nel 1938, sono in particolare gli scrittori ebrei, tra cui Il'ja Ėrenburg e Isaak Babel', ma qualsiasi cosa avesse a che fare con la Russia e con il russo, tra cui «anche opere dell'emigrazione, anche manuali di lingua»¹⁰, poteva finire negli elenchi delle opere vietate dal Ministero della cultura popolare.

Occorre anche notare che la duchessa d'Andria, in un contesto così difficile, tra il 1934 e il 1941 traduce sette degli undici titoli di quegli anni di narrativa russa della collana Utet I GRANDI SCRITTORI STRANIERI, concludendo la sua carriera di traduttrice nel 1941 con *Anna Karenina*¹¹. La sua ricca esperienza, collocata in un'epoca storico-culturale lontana quasi cento anni dalla nostra, appare non ancora sufficientemente riconosciuta né debitamente approfondita¹². Questo libro è un primo passo verso la ricostruzione di questa fascinosa intellettuale, a partire dal capitolo

1924-1945, Sorina individua le seguenti quattro fasi nella storia delle traduzioni dal russo: 1. Fase di crescita (1924-1929); 2. Fase di saturazione (1930-1933); 3. Fase di calo (1934-1940); 4. Fase di ripresa (1941-1945). Čechov viene indicato come il quinto autore più tradotto sia nella fase di crescita sia in quella di saturazione; nella fase di calo, pur restando una presenza stabile, cede il quinto posto a Puškin, e, infine, durante la ripresa, «non era mai salito così in alto nelle liste degli scrittori più tradotti dal russo» (ivi, pp. 185-187, 307-308).

⁹ Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg* cit., p. 113.

¹⁰ C. G. De Michelis, *Letteratura russa del Novecento*, in *La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, a cura di G. Brogi Bercoff, G. Dell'Agata, P. Marchesani e R. Picchio, Ministero per i beni culturali e ambientali. Direzione generale per gli Affari generali amministrativi e del personale. Divisione Editoria, Roma 1994, p. 209.

¹¹ Per i titoli Utet firmati dalla duchessa rimando al punto 4a della bibliografia. Le altre opere Utet sono: *Oblomov* di Ivan Gončarov tradotto nel 1933 da Giorgio Leblanc; *Nido di nobili* di Turgenev tradotto da Leone Ginzburg nel 1932; *Fumo* di Turgenev tradotto da Zino Zini nel 1935 e *I cosacchi* di Tolstoj usciti nel 1935 a cura di Laura Malvasi.

¹² Dell'ampio contributo della duchessa d'Andria alla russistica italiana si è occupato Marco Caratozzolo, soffermandosi in particolare sulla traduzione di *Guerra e pace*: 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, Vereja, Salerno 2011, pp. 53-70.

ristretto delle traduzioni čechoviane, ma cerco in esso anche di ricostruire il “contesto precedente”, ovvero che cosa fosse già stato selezionato e tradotto in italiano dal ricco repertorio di Čechov, facendo luce sulle figure che hanno preso parte a questo movimento. Le traduzioni di Enrichetta Capecelatro Carafa duchessa d’Andria appaiono insomma come il momento culminante dell’ingresso di Čechov in Italia: un crescendo di attenzione, di riconoscimenti e di traduzioni che segna il periodo del quale mi occupo qui, a partire dalla raccolta tradotta da Nina Romanovskaja nel 1905, e che dopo lo stacco della guerra ripartirà in un contesto storico e con caratteristiche culturali del tutto nuovi.

Indugiare su mediatori culturali, traduttori e traduttrici che fra i primi hanno contribuito alla fama di Čechov in Italia, e quindi valorizzare l’esperienza storica della traduzione, individuando però anche le modalità secondo cui si è svolto il processo traduttivo, può metterci in contatto tanto con il modo in cui intellettuali e mediatori legati al mondo russo e operanti in Italia rileggevano questo autore, quanto con il sistema culturale e organizzativo (riviste, gruppi, case editrici) che lo accoglieva. Considerato oggi, quel paesaggio albale può dirci molto sulla storia della ricezione del mondo russo in Italia, tralasciata per mezzo di questo suo capitolo emblematico.

Questo intreccio non è tuttavia limitato alle forme della produzione libraria e ai suoi agenti, ma coinvolge in modo complesso e fertile il campo delle poetiche; così che, per stare al caso di Čechov, è difficile separare il rapido successo che ne caratterizza la ricezione italiana dal diffondersi di una cultura letteraria che può sinteticamente essere definita “modernista”, e in cui il modello dell’umorismo pirandelliano assume una particolare funzione di riconoscimento e perfino di riconnotazione.

Secondo Pierre Bourdieu¹³, ogni traduzione si costruisce su tre

¹³ P. Bourdieu, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées* [1990], «Actes de la recherche en sciences sociales», 145, 2002, pp. 3-8, trad. it. di G. Ienna, *Le condizioni sociali della circolazione internazionale delle idee*, a cura di M. Santoro, «Studi Culturali», XIII, 1, 2016, pp. 61-82: p. 72; si veda inoltre il saggio dello storico B. Wilfert-Portal, *Cosmopolis et l’Homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914*, «Actes de la recherche en sciences sociales», 144, 2002, pp. 33-46. La traduzione è qui vista come un fenomeno di «importazione letteraria», in cui i traduttori sono considerati degli «importatori co-

operazioni sociali: la «selezione» – ovvero: «che cosa si traduce? Che cosa si pubblica? Chi traduce? Chi pubblica?» –, la «marcatura» – cioè le caratteristiche del prodotto finale sulla base del prestigio della sede editoriale, del traduttore, del prefatore e così via – e la «lettura», vale a dire il modo in cui il nuovo testo viene interpretato nel contesto d'arrivo sulla base delle categorie di un campo di produzione differente. A questa impostazione, che si lega alla prospettiva di Even-Zohar di pensare la letteratura tradotta come un sistema che è parte integrante di ogni letteratura nazionale¹⁴, e su cui hanno fondato le proprie indagini sulla letteratura tedesca tradotta in Italia gli studiosi del gruppo di ricerca «Letteratura tradotta in Italia» (Ltit)¹⁵, mi riferisco anche io in questo libro.

Il primo capitolo (*Il repertorio čechoviano nel primo Novecento italiano*) è dunque una ricognizione che, senza pretese di esaustività, punta tuttavia sulla rappresentatività e sul prestigio delle traduzioni dei racconti čechoviani nei primi quattro decenni del Novecento, prediligendo le uscite in volume e facendo luce sulle bibliografie culturali dei traduttori, oltre che su prefatori e prefazioni, e sulla lettura di critici e recensori dell'epoca. Alcuni di questi traduttori sono già stati ampiamente studiati – penso soprattutto a Olga Signorelli e a Ettore Lo Gatto; tuttavia, inserirli in una tela ampia e in un dialogo con gli altri interpreti dei testi čechoviani in Italia, formando dunque una biografia collettiva, può illuminare meglio la scena nel suo campo lungo.

Nel 1930 Leone Ginzburg, elogiando con aggettivi quali «colorita e prudente» la traduzione del letterato e filosofo Zino

smopoliti»; per una trattazione più ampia del saggio di Wilfert-Portal rimando all'intervento di Michele Sisto (*Invisibili? Il riconoscimento della figura del traduttore nel campo letterario italiano del primo Novecento italiano*) in apertura del convegno *La donna invisibile. Traduttrici nel primo Novecento italiano* (Università per Stranieri di Siena, 5-6 ottobre 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=OQL5W8oHZBM> (ultima consultazione in data 04.03.2022).

¹⁴ A proposito del legame tra la teoria strutturalista dei polisistemi di Even-Zohar e gli studi di Bourdieu, si veda M. Sisto, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 15-25.

¹⁵ Dalle ricerche del gruppo è scaturita la seguente pubblicazione, a cui rimando: A. Baldini, D. Biagi, S. De Lucia, I. Fantappiè, M. Sisto, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione 1900-1920*, Quodlibet, Macerata 2018.

Zini¹⁶ di *La Steppa. Racconti*¹⁷, e mettendo in luce proprio l'esempio della duchessa d'Andria, affermava: «È oltremodo consolante vedere uno scrittore di buona fama, dal vivace e versatile ingegno, accostarsi, seguendo l'esempio della duchessa d'Andria e di pochi altri, a quella *res nullius* che è ancora la letteratura russa, troppo spesso rivelata al nostro pubblico da onestissime maestre di grammatica o da signori dal fascino slavo»¹⁸.

Riconoscere il lavoro degli interpreti di quella «*res nullius*» – gli intellettuali italiani, russi o russo-italiani attivi in Italia negli anni tra le due guerre, e anche successivamente – può invece aiutare a intravedere il modo in cui Čechov, in procinto di diventare un classico, si è affacciato nella civiltà letteraria italiana¹⁹: perché qualcuno lo riconosce, per ciò che è nel suo mondo di origine, ma soprattutto per ciò che può diventare nel nuovo mondo di arrivo. E qui risorgendo, il classico, mentre assume l'identità che il contesto di arrivo gli destina, rivela le sue potenzialità più piene, che solo nel tempo si dispiegano con le nuove letture e le possibili riappropriazioni.

Il secondo capitolo (*La duchessa d'Andria attraverso le sue memorie. Traduzione come resurrezione*) costituisce una delle

¹⁶ Zino Zini nasce a Firenze nel 1868, ma dal 1885 si trasferisce con la famiglia a Torino, dove si laurea in Legge, poi in Lettere e infine in Filosofia. Per molti anni insegna filosofia all'Università di Torino e in diversi licei. La sua attività di traduzione, non solo dal russo, si colloca negli anni Venti e Trenta. Su Zini si veda Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg* cit., pp. 316-318.

¹⁷ Anton Čechov, *La steppa. Racconti*, versione integrale dal russo con note di Zino Zini, Slavia, Torino 1930. Il volume include anche *Una storia noiosa* (Skučnaja istorija, 1889) e *Mia moglie* (Moja žena, 1892).

¹⁸ L. Ginzburg, *Scritti*, a cura di D. Zucàro, prefazione di L. Mangoni, introduzione di N. Bobbio, Einaudi, Torino 2000, p. 314.

¹⁹ Come ha ricostruito G. Baselica, nel 1890 esce in traduzione anonima sulla rivista «Fanfulla della domenica» il racconto *Il tifo*, che Federigo Verdinois (1844-1927) ritraduce nel 1901 (si veda *Novelle russe*, trad. it. di F. Verdinois, Libreria Detken Rocholl, Napoli 1901). Nel 1898 su «Nuova antologia» era uscita la traduzione di *I contadini* firmata da Domenico Ciampoli e Olga Pages (si veda G. Baselica, *Alla scoperta del «genio russo». Le traduzioni italiane di narrativa russa tra fine Ottocento e primo Novecento*, «Tradurre», 0, 2011: <https://rivistatradurre.it/tradurre-dal-russo-2/>, ultima consultazione: 04/03/2022). Sulle primissime traduzioni čechoviane si veda anche A. Cronia, *La conoscenza del mondo slavo in Italia. Bilancio storico-bibliografico di un millennio*, Officine grafiche Stediv, Padova 1958, p. 538.

chiavi possibili d'accesso all'attività di traduttrice della duchessa. Le memorie, depositate nella Sezione "Rari e manoscritti" della Biblioteca Nazionale di Napoli ed edite postume solo parzialmente²⁰, permettono infatti di tracciare un profilo di Enrichetta basato soprattutto sulla sua voce e sui ricordi intimi, attraverso i quali ricostruire anche gusti, passioni, letture utili a delineare meglio la sua *postura*²¹ di traduttrice.

Il terzo capitolo (1936. *Le novelle di Čechov e le traduzioni della duchessa d'Andria*) si ricollega al primo, tentando però di andare oltre. A una prima domanda – «che cosa traduce la duchessa d'Andria nel 1936?» – se ne affianca una seconda strettamente connessa – «come la duchessa d'Andria traduce Čechov?» –, cercando così di ragionare sull'intero del processo culturale coinvolto nel gesto della mediazione traduttiva. Dare una risposta significa far luce sulla *poetica della traduzione*, nel tentativo di cogliere «il rapporto tra testo di partenza e testo d'arrivo nel modo meno statico, mettendo in contatto due processualità più che due risultati fermi»²². In altre parole, cerco di analizzare "come sono fatte" queste traduzioni, interrogandomi sulle motivazioni profonde che soggiacciono alle scelte (di natura lessicale e stilistica, in particolare) e registrando «in modo non impressionistico» i momenti problematici, senza mai perdere di vista la distanza storico-culturale

²⁰ Le memorie (ms XX, 2. Nn. di ingresso 535347-51) sono contenute in cinque quaderni con numerazione di pagine unica 1-380. Le parti pubblicate sono: *I ricordi fiorentini, romani e napoletani di Enrichetta Capececiaturo*, a cura di M. R. Grizzuti, in *Ricordi napoletani. Uomini, scene, tradizioni antiche 1850-1920*, a cura di G. Fiorentino, Electa, Napoli 1991, pp. 11-24. Questa parte è una sintesi dei primi due quaderni e mezzo. La parte cosiddetta quinta dei quaderni, cioè da p. 195 (terzo quaderno) fino alla fine del quinto, cioè p. 380, corrisponde all'altra testo pubblicato in *Ricordi napoletani* cit., pp. 25-64, con il titolo *Gli anni napoletani*.

²¹ Mi riferisco a questo termine secondo la traslazione che Irene Fantappiè attua dall'uso di Jérôme Meizoz per il campo letterario (*Postures littéraires: mises en scènes modernes de l'auteur*, Slatkine, Genève 2007) al campo della traduzione, intendendo con *postura* l'importazione operata da mediatori e traduttori, non tanto, o comunque non solo, di un testo, ma anche della caratterizzazione del suo autore, da cui deriva la definizione di *postura autoriale*. Si veda I. Fantappiè, *Traduzione come importazione di posture autoriali*, in Baldini, Biagi, De Lucia, Fantappiè, Sisto, *La letteratura tedesca in Italia* cit., pp. 117-118. Sempre di Fantappiè si veda anche: *Franco Fortini e la poesia europea. Riscritture di autorialità*, Quodlibet, Macerata 2021.

²² E. Mattioli, *Il problema del tradurre*, a cura di A. Lavieri, postfazione di F. Buffoni, Mucchi Editore, Modena 2017, p. 178.

che ci separa oggi da quei testi e cercando il più possibile di restare nell'orizzonte di una critica «produttiva» della traduzione. Da questo punto di vista, particolarmente funzionale è l'approccio critico alla traduzione di Antoine Berman²³, strutturato in alcune fasi successive: procedendo a partire dalla lettura e riletture del testo tradotto, cercando di capire se esso «tient» in quanto «testo» e in riferimento alla lingua in cui è scritto, prendendo nota delle «zones miraculeuses» dove «prend forme l'écriture de traduction» o, viceversa, delle «zones textuelles problématiques», e poi muovendomi a ritroso verso il testo di partenza e la sua analisi, come momento che precede il confronto tra i testi.

Le sintetiche osservazioni sui testi di arrivo sono dunque qui finalizzate a definire anche sul lato più difficile da indagare, quello del testo di partenza, la specificità del percorso traduttivo nella sua interezza: dalla selezione delle novelle da tradurre, al loro ordinamento secondo una particolare, e spesso del tutto originale, sequenza, alla collocazione editoriale; secondo un movimento che a volte coinvolge i temi dei racconti, o l'altezza cronologica della loro composizione, e dunque la poetica che li impronta, ma che altre volte, in modo meno appariscente e tuttavia non meno caratterizzante, può riguardare il colore lessicale, i tic umani di questo o quel personaggio, una piega della trama, i contorni dell'ambientazione.

Questo lavoro, come suggerisce Berman, deve essere sorretto da alcune categorie che possiamo sintetizzare nel modo seguente: la «position traductive» – ogni traduttore ha una propria percezione e concezione del tradurre, introiettate anche dal dibattito sulla traduzione di carattere storico, sociale, letterario e ideologico. Tutto questo si può evincere da articoli o prefazioni, o può comunque essere ricostruito a partire dalle traduzioni stesse; il «projet de traduction»²⁴ – ovvero il valore di autonomia ed eteronomia che il traduttore accorda alla propria traduzione; l'«horizon du traducteur», in altre parole l'insieme dei parametri

²³ Mi riferisco qui in particolare al volume edito postumo *Pour une critique des traductions: John Donne*, Éditions Gallimard, Paris 1995. Sull'approccio di Berman e la sua applicazione in diversi contesti traduttivi dal francese in italiano (e viceversa) si veda il volume di Tajani (2022).

²⁴ Sul progetto traduttivo come «momento della consapevolezza» rimando a Laura Salmon, *Teoria della traduzione*, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 197-200.

linguistici, letterari, culturali e storici che determinano il sentire, l'agire e il pensare del traduttore. Il confronto, che può basarsi su più traduzioni, anche in lingue diverse, dello stesso testo di partenza, a questo punto – continua Berman – sarà fondato su basi solide, inscrivendosi in un campo ampio; la critica che ne consegue, condotta con chiarezza espositiva e ampiezza di prospettive, sarà positiva e produttiva, preparando al contempo uno spazio rigoroso per il «gioco della ri-traduzione»²⁵.

Fortini, nelle sue *Lezioni sulla traduzione*, appare in un primo momento dubbioso nei riguardi della produttività di un confronto tra il testo tradotto e quello di partenza, poiché «la traduzione d'autore è semplicemente un testo d'autore, da leggere, assumere, interpretare e criticare come tale»²⁶. Sembrerebbe dunque che l'analisi debba arrestarsi a quello che per Berman rappresenta il primo stadio dell'atto critico, purché la traduzione rientri nella categoria «d'autore» e non in quella delle «traduzioni di servizio», a cui Fortini accenna²⁷. Inoltre, secondo Fortini, più il lettore-futuro-traduttore decide di privilegiare una funzione non poetica del linguaggio, tanto più è possibile la comparazione tra i due testi; al contrario, quanto più «il traduttore scelga di privilegiare, in vista di costituire un omologo del testo di partenza, la funzione poetica ossia gli elementi autodenotativi, tanto meno rilevante – e al limite impossibile – diventa la comparazione»²⁸. Nel finale, la posizione di Fortini appare più conciliante e il confronto con «l'originale» è definito «legittimo» se inteso come «ausilio ermeneutico», «nel caso di una lettura esplicitamente critica oppure – com'è il caso nell'ormai diffuso e dominante “testo a fronte” – come proposta di “voce che risuona dentro un'altra voce”»²⁹. Nella chiosa la prospettiva si chiarisce definitivamente come un faro che illumina la rotta della critica della traduzione: «Quel che mi sembra inammissibile – fuor di una destinazione pratico-comunicativa del testo d'arrivo – è trasformare l'atto della lettura

²⁵ Ivi, pp. 35-97.

²⁶ F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione* [2011], a cura e con un saggio introduttivo di M. V. Tirinato, premessa di L. Lenzini, Quodlibet, Macerata 2017, p. 80.

²⁷ Ivi, pp. 73-74.

²⁸ Ivi, pp. 75-76.

²⁹ Ivi, p. 85.

critica in una sorta di distribuzione di premi e di punizioni e l'opera del traduttore in una prestazione atletica»³⁰.

Dall'insieme di queste prospettive e impostazioni metodologiche muovo i miei passi nel mondo čechoviano della duchessa d'Andria e di alcuni altri traduttori e traduttrici, oltre che critici e intellettuali, dei primi decenni del Novecento italiano.

Ringraziamenti

Un grazie particolare va a Anna Baldini, per avermi coinvolta in nuovi orizzonti traduttivi e per essersi generosamente interessata alla mia ricerca, e a Andrej Stepanov, per il confronto aperto e dinamico su Čechov.

Sono molto grata per le preziose riletture a Pietro Cataldi, Massimo Palermo e Marija Pljuchanova; ringrazio Marco Caratozzolo, Elda Garetto, Stefano Garzonio, Ernest Orlov, Daniele Rizzi, Andrej Šiškin e altre colleghe e colleghi russisti, che con i loro studi tanto hanno contribuito a suscitare il mio interesse per questa materia. Grazie a Gabriele Mazzitelli, perché il suo contributo ha permesso alla mia ricerca, soprattutto nella fase solo apparentemente finale, di essere più completa. Esprimo gratitudine per i fondamentali suggerimenti bibliografici e le indicazioni anche oltre i confini russi a Daria Biagi, Irene Fantappiè, Sara Mazzuchelli, Laura Ricci, Michele Sisto, Ornella Tajani.

Ringrazio le bibliotecarie e i bibliotecari che, in un momento difficile per il reperimento dei materiali bibliografici come quello di questi ultimi due anni, hanno facilitato le mie ricerche; in particolare grazie a Maura Martinelli dell'Università per Stranieri di Siena; al personale della Biblioteca nazionale di Roma; dell'Istituto italiano per gli Studi Filosofici di Napoli; della Sezione Manoscritti e rari della Biblioteca nazionale di Napoli e della biblioteca Labronica F. D. Guerrazzi di Livorno. Esprimo infine la mia gratitudine alla direttrice Maria Ida Biggi e alle dott.sse Francesca Bigolin e Marianna Zannoni dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma (Fondazione Giorgio Cini di Venezia).

³⁰ *Ibidem*.

Capitolo primo

Il repertorio čechoviano nei primi decenni del Novecento

1. *Nina Romanovskaja*

L'ingresso dell'opera di Čechov nel mondo editoriale italiano è precoce. Dopo alcune apparizioni sporadiche in rivista, nel 1905 esce per la Casa Editrice Moderna un'importante pubblicazione in volume: *Storia noiosa* – racconto che Ginzburg definisce un capolavoro¹ – nella traduzione di Nina Romanovskaja²; di questa traduttrice e insegnante sappiamo che è in Italia dall'inizio del secolo e che risiede a Milano, dove lavora come «instancabile» traduttrice e insegnante di russo³. Sul frontespizio

¹ Ginzburg, *Scritti* cit., p. 314.

² Antonio Cechow, *Storia noiosa*, prima traduzione italiana sull'originale russo di Nina Romanovskaja, Casa Editrice Moderna, Milano 1905.

³ Béghin evidenzia l'attività di Romanovskaja sia prima sia dopo la prima guerra mondiale, quando continuò a collaborare con Treves e Aliprandi di Milano, oltre che con Carabba a partire dagli anni Trenta (cfr. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg* cit., p. 69). Si veda anche S. Mazzuchelli, *L'editoria milanese e le traduzioni dal russo*, «Europa Orientalis», XXV, 2006, pp. 281-282; la scheda a cura di S. Mazzuchelli, *Nina Romanovskaja*, sul portale *Russi in Italia*: dizionario; indirizzo: <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=450> (ultima consultazione in data 04.03.2022). Ai risultati relativi alle presenze russe in Italia ha fortemente contribuito il lavoro svolto dalle Unità di ricerca facenti parte del progetto «Russi in Italia», per il quale rimando al portale www.russinitalia.it (ultima consultazione in data 04.03.2022) e alle seguenti pubblicazioni: *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka. Enciklopedija*, a cura di D. Rizzi, A. D'Amelia, Izdatel'stvo Politiceskaja Enciklopedija, Moskva 2019; S. Garzonio, *Russkie emigranty kak perevodčiki russkoj literatury na ital'janskij jazyk*, in *Miry literaturnogo perevoda. Perevodčik: Gibkost' tradicii i uprjamstvo eksperimenta*, a cura di D. D. Kuzina, I. O. Sid, Moskva 2020, vol. II, pp. 149-153; S. Garzonio, *La letteratura russa in Italia negli anni della Rivoluzione. Il ruolo degli emigrati*, in *L'Italia e la rivoluzione d'Ottobre. Masse, classi, ideologie*,

zio del libro, che oltre a *Storia noiosa*⁴ (Skučnaja istorija, 1889) include altri venti racconti – tra cui *Scherzo* (Šutočka, 1886), *La chirurgia* (Chirurgija, 1884), *Un cognome equino* (Lošadinaja familija, 1885), *La morte dell'impiegato* (Smert' činovnika, 1883), *Il fiammifero svedese* (Švedskaja špička, 1884) e *Lo specchio* (Zerkalo, 1885) – si legge che si tratta della «prima traduzione italiana sull'originale russo». È un dato significativo e precoce, se si considera che, tra la fine degli anni Settanta dell'Ottocento e gli anni del primo dopoguerra, le traduzioni dal russo venivano per lo più eseguite dal francese, mentre con la nascita e il rapido sviluppo della slavistica e della russistica italiane, a partire dagli anni Venti⁵ si cominciò a rispondere al

miti tra guerra e primo dopoguerra, Annali della Fondazione Ugo La Malfa. Storia e politica, Unicopli, Milano 2017, pp. 260-273; *Russkaja emigracija v Italii: žurnaly, izdanija, arhivy (1900-1940)*. *Emigrazione russa in Italia: periodici, editoria e archivi (1900-1940)*, a cura di S. Garzonio, B. Sulpasso, Europa Orientalis, Salerno 2015. Importanti per la mia ricerca sono stati diversi contributi contenuti nella serie *Russko-ital'janskij archiv-Archivio russo-italiano*, in particolare: *Archivio russo-italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, 2 voll., a cura di E. Garetto, D. Rizzi, Europa Orientalis, Salerno 2010; *Archivio russo-italiano II*, a cura di D. Rizzi e A. Shishkin, Europa Orientalis, Salerno 2002. Altri riferimenti specifici seguiranno nei capitoli del libro.

⁴ Riporto la traduzione dei titoli così come appaiono nelle edizioni che prendo di volta in volta in considerazione.

⁵ Non bisogna tuttavia dimenticare che è esistita una «paleoslavistica» nell'Italia della seconda metà dell'Ottocento e dei primi del Novecento con studiosi, traduttori e divulgatori quali Domenico Ciampoli, Federigo Verdinois e Angelo De Gubernatis, (si veda C. G. De Michelis, *Russia e Italia*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, 2 voll., Utet, Torino 1997, vol. 2, p. 695). Su questo argomento si vedano inoltre: Cronia, *La conoscenza del mondo slavo in Italia* cit., pp. 507-513 e gli studi di Alessandro Cifariello su Giacomo Lignana (1827-1891) e Domenico De Vivo (1839-1897), che insegnarono entrambi lingua russa e letteratura a Napoli: il primo tra il 1861 e il 1871 e il secondo tra il 1868 e il 1870 e il 1876 e il 1879. De Vivo fu anche autore del *Dizionario italiano-russo* (1894) pubblicato a Odessa e della prima grammatica russa in italiano (*Grammatica della lingua russa*) che pubblicò nell'Impero russo nel 1882. Si veda: A. Cifariello, *Domenico De Vivo: tra russistica e italianistica nella seconda metà dell'Ottocento*, «Russica Romana», XXIV, 2017, pp. 47-68; A. Cifariello, *L'insegnamento del russo nell'università italiana dal 1864 al 1892*, «Italiano LinguaDue», X, 2, 2018, pp. 149-167. Quando questo volume è ormai in ultime bozze, leggo l'importante numero di «Europa Orientalis» (40, 2021) dedicato al tema della traduzione. Tra i contributi più pertinenti ai temi qui trattati segnalo quelli di Diddi sul repertorio delle traduzioni italiane della letteratura russoantica (pp. 113-162) e di Sulpasso sulle antologie poetiche con un focus, in particolare, su Poggiori (pp.

bisogno di leggere la letteratura russa in buone versioni, non più ricalcate sulle traduzioni francesi o, più raramente, su quelle inglesi e tedesche.

L'edizione del 1905 contiene un'introduzione anonima, presumibilmente della traduttrice stessa, che si apre e si chiude in modo molto simile con il riferimento alla morte di Čechov «nel luglio dello scorso anno», una notizia che «si divulgava tra la compassione e il rimpianto unanime, nella sua patria, che in lui s'era abituata a salutare e amare uno de' figli suoi che più l'onoravano, e in paesi stranieri, che conoscevano il nome di Čechow non indegno d'esser scritto a fianco de' nomi di Puskin, di Gògol, di Tólstoj»⁶.

Dei personaggi čechoviani si dice che sono «naufraghi della vita, sperduti miserevolmente in un mare di volgarità che li insozza e li affoga» (p. XII); sono considerati poveri esseri condannati alla sconfitta «per l'accumularsi quotidiano di disgrazie piccine, di contrarietà, di dissapori» (p. XIII). La «sconsolata malinconia» della vita descritta da Čechov dipenderebbe da più fattori legati sia alla biografia dello scrittore – vengono in mente il padre autoritario e la tubercolosi che lo colpì giovanissimo – sia alla «naturale indole del temperamento slavo» e all'«osservazione diretta della miseria materiale e sociale in cui versava la patria sua» (p. XIII). Nell'introduzione si insiste poi in modo acuto sulle possibilità di ridere schiettamente leggendo racconti inclusi nel volume come *L'opera d'arte* (Proizvedenie iskusstva, 1886) – sulla storia del candeliere di bronzo donato dal povero figlio di una rivenditrice di cose antiche al dottore che lo ha curato, come ricompensa; il dottore, però, lo regala a un amico e così via, finché l'oggetto, passando di mano in mano, ritorna in possesso della rivenditrice, che, felice, si illude si tratti della copia di quello donato al dottore – o *Il cattivo tempo* (Nenast'e, 1887) – sulla beffa del marito avvocato che lascia la moglie in campagna facendole credere di aver molto lavoro da sbrigare in città, salvo

252-279), sul quale si sofferma anche Fumagalli (pp. 507-530). Preziosi e tuttora di grande attualità sono le riflessioni sul tradurre nei due articoli di Maver (pp. 15-22) e Poggioli stesso (pp. 137-147). Infine, segnalo il contributo di Salmon (pp. 35-57), che richiama al dovere di esplicitare e formalizzare le strategie traduttive.

⁶ Čechow, *Storia noiosa* cit., p. IX.

poi essere smascherato, benché grazie alla sua arguzia riesca a scagionarsi dal sospetto di tradimento; si precisa tuttavia che per lo più il “riso” in Čechov «zampilla direttamente dal cuore sanguinato nello spasimo di una sofferenza che non vuole rivelarsi a nudo, riso più amaro e più doloroso del singhiozzo, perché prorompe davanti a una constatazione di miseria che dovrebbe invece suscitare il pianto» (p. XVI). E di questo “riso” denso di lacrime viene vista una chiara esemplificazione in *Chirurgia, Che razza di gente* (Nu, publika!, 1885), *Di male in peggio* (Iz ognja da v polymja, 1884) e nel racconto *Cronografia vivente* (Živaja chronologija, 1885), definito «gioiello».

In queste parole melodrammatiche si esprime una tendenza a leggere il lato sofferente e amaro della prosa čechoviana attraverso una combinazione di categorie anche contraddittorie che ha non pochi tratti in comune con la contemporanea elaborazione pirandelliana del “riso” come maschera e quasi come umoristica raffigurazione di un dolore profondo.

Racconti come *Cronografia vivente*, *Che razza di gente*, *Il dramma* (Drama, 1887), *Un cognome equino* e *Che pasticcio* (Kanitel', 1983) colpiscono soprattutto per l'assurdità delle situazioni narrate, la reiterazione quasi comica delle azioni e la sordità paradossale dei personaggi, che agiscono senza mai veramente entrare in contatto con il loro interlocutore e le sue emozioni. È così per l'ingenuo consigliere Šaramykin di *Cronografia vivente*, tutto preso dal rimpianto del passato e ignaro della relazione della ben più giovane moglie con il vice-governatore; lo è per il controllore di *Che razza di gente*: per tre volte si rivolge a uno stesso passeggero perché gli mostri il biglietto, incurante del fatto che l'uomo è molto ammalato e che tutte e tre le volte abbia appena ingerito una dose di morfina per addormentarsi.

Sorte più tragica spetta all'aspirante scrittrice di *Il dramma*, che costringe uno scrittore di successo a riceverla e, come se non bastasse, ad ascoltare durante il ricevimento il suo noiosissimo dramma in cinque atti. Il tormento provocato allo scrittore è tale da fargli perdere la ragione e spingerlo a colpire la donna a morte. Il racconto termina con un altro colpo di scena riassunto in poche parole: «I giurati lo hanno assolto» (p. 94). Il gesto violento finale, tuttavia, calato in un contesto di amplificazioni e iper-

boli – la scrittrice, per esempio, inizia ad apparire agli occhi del protagonista come deformata da una lente di ingrandimento –, appare inverosimile e caricaturale; non lascia realmente spazio al dramma, ma piuttosto a una sorta di surrealismo del quotidiano. A questo proposito Valentino Baldi⁷ ha parlato di una rappresentazione della realtà in termini «caricaturali», sottolineando, in un corpus di racconti di Čechov del 1883, la ricorrenza ossessiva di alcuni dettagli, tra cui l'uso dell'iperbole e il trattamento letterale della metafora. Nella deformazione del personaggio che si estende alla rappresentazione della realtà, Baldi vede «un'ostinata ricerca di verità» e in Čechov uno scrittore affine a Kafka, Joyce, Tozzi o Pirandello: uno «scrittore che non avrebbe dovuto scrivere così nel 1883».

La visione del mondo čechoviano espressa nella prefazione trova migliore espressione nella *povest'* (racconto lungo) di apertura, *Storia noiosa (Dalle memorie di un vecchio professore)*, che dà anche il titolo all'intera raccolta (e non è da trascurare come si trasmette una certa immagine di Čechov proprio attraverso i titoli). Il celebre professore di medicina Nikolaj Stepanovič racconta gli ultimi sei mesi della sua vita, caratterizzati da solitudine e da indifferenza verso tutto e tutti. Ha una moglie e una figlia, che sente estranee perché – come chiunque altro – sono unicamente interessate alla sua fama; è stato precettore di Katja, un'attrice mancata e infelice, con la quale trascorre le serate, evadendo così dall'asfissiante mondo familiare. Nel finale i due si incontrano a Char'kov per l'ultima volta, ma il professore non sa che cosa rispondere alla richiesta disperata di aiuto da parte della giovane donna, la cui anima è destinata a non trovare pace. Il racconto si chiude con lei che si allontana senza voltarsi, mentre il professore pronuncia le ultime parole di addio.

Storia noiosa è un racconto intriso della forma tipicamente čechoviana di malinconia, suscitata dal rivelarsi di un vuoto; un

⁷ V. Baldi, *Čechov 1883. A proposito di realismo, caricatura, e dei confini del modernismo letterario*, in stampa negli atti del Convegno internazionale *Sulle orme di Čechov. Riletture, adattamenti, trasposizioni* (organizzato dall'Università per Stranieri di Siena, dall'Università di Verona e dall'Università degli studi di Napoli «L'Orientale», 10-13 maggio 2021), a cura di M. Boschiero, D. Di Leo, G. Marcucci, G. Rimondi, MASTERSKAJA 20, Writeup, Roma 2022.

vuoto che può essere determinato o evocato da una perdita tangibile, ma anche, e più spesso, corrisponde a una sorta di smarrimento esistenziale, più forte, come in questo caso, di fronte a momenti di passaggio, quale la fine della vita. Non c'è dunque veramente traccia di quell'umorismo aneddotico čechoviano, schietto o amaro, che troviamo invece proseguendo nella lettura degli altri raccontini tradotti da Romanovskaja e scritti alla metà degli anni Ottanta.

Su *Storia noiosa* si è soffermato anche il critico della scuola sociologica Nikolaj Michajlovskij, in un articolo del 1890 dal titolo *Ob otcach i detjach i o g-ne Čechova* (Sui padri e i figli e sul signor Čechov)⁸. Occorre premettere che il rapporto tra la critica russa e Čechov, il più famoso tra i più di cinquanta pseudonimi usati dallo scrittore nella fase iniziale della sua carriera artistica, fino al 1886 è praticamente inesistente, come se i raccontini pubblicati sulle riviste umoristiche e firmati con pseudonimo esistessero solo al di fuori del campo letterario riconosciuto; eppure, all'età di ventotto anni Čechov ha già scritto circa cinquecento racconti, ovvero i due terzi dell'opera totale. Il suo vero cognome appare tra parentesi per la prima volta nel 1886 sulla copertina della raccolta *Racconti variopinti* (Pěstrye rasskazy). È questo il periodo della collaborazione dello scrittore con la rivista «Novoe vremja» (Tempo nuovo) di Aleksej Suvorin, ma la critica continuava a ritenere non degni di attenzione i suoi racconti, che finivano sempre col sembrare nient'altro che un aneddoto. La situazione cambia finalmente solo quando Čechov inizia a pubblicare sulle grandi riviste, come «Severnyj vestnik» (Il messaggero del nord) a partire dal 1888. A questo punto, la critica coeva, pur riconoscendo il talento del giovane scrittore, mostra tuttavia per lo più un atteggiamento di incomprensione verso il carattere innovativo della prosa čechoviana; Michajlovskij, da questo punto di vista, è tra i primi a formulare un giudizio limitativo, basandosi in particolare sulla raccolta *Gente cupa* (Chmurye ljudi), uscita nel marzo del 1890: Čechov fissa a caso tutto quello che gli capita sotto gli occhi senza una gerarchia tra gli elementi dominanti e

⁸ N. K. Michajlovskij, *Ob otcach i detjach i o g-ne Čechove* [1890], in A. P. Čechov: *Pro et Contra. Tvorčestvo A.P. Čechova v ruskoj mysli konca XIX veka – načala XX v. (1887-1914)* cit., pp. 80-92.

secondari, senza lasciar emergere la posizione dell'autore, il suo giudizio sui fatti narrati. Čechov – afferma Michajlovskij – scrive con lo stesso «sangue freddo» (dal titolo di uno dei racconti su cui si sofferma il critico) sia che si tratti del soffocamento del neonato da parte di Var'ka in *Voglia di dormire* (Spat' chočetsja, 1888) sia che si tratti di argomenti futili e leggeri. *Storia noiosa*, secondo il critico, è il miglior racconto di Čechov fra quelli scritti fino ad allora proprio perché riflette il dolore dell'autore, che però, come molti altri scrittori, tra cui Vladimir Korolenko e Vsevolod Garšin, non solo non è capace di far proprie le «idee generali» dei padri e dei nonni, ma neppure di elaborare un'idea personale, finendo per fondere in un tutt'uno piani e temi troppo distanti tra loro, e lasciando inoltre senza una risposta chi, come Katja, chiede disperata che cosa debba fare e come debba vivere. La lettura di Michajlovskij, dunque, sembra reggersi su un filo sottile che identifica il protagonista con l'autore: un errore che avrebbero continuato a fare molti critici, come avrebbe evidenziato in seguito anche Michail Zoščenko in un saggio pubblicato nel 1967 dal titolo *O komičeskom v proizvedenijach Čechova* (Sul comico nelle opere di Čechov)⁹. Lo scrittore sovietico, in parte erede proprio del Čechov umorista dei bozzetti degli anni Ottanta, nelle etichette affibbate a Čechov dalla critica a lui coeva di «cantore del crepuscolo», «misantropo», «artista freddo e indifferente», vede un obiettivo preciso: indebolire e sminuire il valore della sua opera. E poi afferma: «La critica confondeva l'artista con i suoi personaggi. [...] Fu un errore eclatante. Oltretutto un errore che va in frantumi facilmente se si guarda a Čechov in quanto uomo»¹⁰. Ne sono testimonianza, a sostegno della parola di Zoščenko, la grande energia e il grande carattere, l'atteggiamento scherzoso tutt'altro che passivo verso la vita, che emergono spesso, per esempio, dalle numerosissime lettere scritte da Čechov ai familiari, editori e amici e pubblicate nei dodici volumi dell'opera completa.

⁹ M. Zoščenko, *O komičeskom v proizvedenijach Čechova*, «Voprosy literatury», 2, 1967, pp. 150-155; riedito ivi, pp. 706-711. Il saggio era stato scritto nel 1944. La traduzione qui e in altri saggi in seguito citati, se non diversamente indicato, è mia (G.M.).

¹⁰ Ivi, p. 710.

1.1 Plagio e anonimato

Nel 1932 uscirà un'altra raccolta, dal titolo *È pericoloso esagerare! Novelle umoristiche*¹¹, senza il nome del traduttore. Il libro contiene sedici racconti, praticamente gli stessi – eccetto *Un trionfo* (Radost', 1883), *Il ragazzo dispettoso* (Zloj mal'čik, 1883) e *Lo scacco* (Neudača, 1886) – contenuti anche nell'edizione, più ricca, di Romanovskaja. La coincidenza non è casuale: leggendo le versioni si scopre che sono le stesse del 1905, mentre le traduzioni dei tre racconti sopra indicati coincidono con quelle di Olga Malavasi Arpshofen, che, come vedremo, nel 1926 firma una raccolta čechoviana dal titolo *Novelle umoristiche*¹²; i nomi, però, qui non sono indicati, tanto da sospettare il plagio o forse l'intenzione di censurare il richiamo alle due traduttrici straniere.

Un'altra raccolta di due anni antecedente, *Racconti russi*¹³, appare non meno misteriosa: ne risulta traduttore tal Trefeb, e la breve ma autorevole prefazione è firmata con le iniziali «E. F.». Nella prefazione viene valorizzato un tratto specifico e apparentemente contraddittorio dell'arte di Čechov: «Incominciando a leggere un suo libro, se ne ha un'impressione di cose comuni, scialbe, mediocri. Quando si chiude il libro a lettura finita, si ha l'impressione complessiva di una cosa grande». Il volume è costituito da quindici racconti appartenenti al repertorio čechoviano degli anni Ottanta, tra cui *La cronologia vivente*, *Un'opera d'arte*, *L'oratore* (Orator, 1886) e *Lontano dalla patria* (Na čužbine, 1885), già tradotti da Romanovskja e Malavasi, oltre anche a un certo numero di titoli più originali come *Il romanzo col contrabbasso* (Roman s kontrabasom, 1886) e *Lo specchio storto* (Krivoe zerkalo, 1883). Già dalla fine dell'Ottocento le edizioni dei Fratelli Treves avevano svolto un ruolo importante nel pubblicare opere russe nella collana BIBLIOTECA AMENA, coinvolgendo in seguito traduttori di

¹¹ Anton Cecof, *È pericoloso esagerare! Novelle umoristiche*, S. A. Locatelli, Sommaruga, Monesi, Milano 1932.

¹² Anton Cecof, *Novelle umoristiche*, trad. di Olga Malavasi Arpshofen prece-
duta da uno studio di Adriano Tilgher, Apollo, Bologna 1926.

¹³ Cecof, *Racconti russi*, tradotti dal russo da Trefeb, Fratelli Treves, Milano 1930, senza numero di pagina.

qualità, come Odoardo Campa¹⁴, Verdinois, Valentina Dolghin Badoglio, Romanovskaja e altri. Il nome Trefeb, che non sono per ora riuscita a decifrare (“3 febbraio?”), attribuendogli un’identità anagrafica puntuale, compare solo in un’altra manciata di opere tradotte dal russo nel 1906 per la casa editrice e tipografica Lapi di Città di Castello: *La morte di Ivan Il’ič* di Tolstoj e il racconto *Il piano sotterraneo* di Ignatij Potapenko.

2. Natalia Egorovna Popa e Francesco Tancredi, una parentesi

Nel 1907 esce un volume dal titolo *Novelle e Bozzetti*¹⁵; sulla copertina si legge: «tradotti dal russo da Natalia Egorovna Popa e Francesco Tancredi» – una coppia di traduttori non nota, della quale non si hanno notizie di altre traduzioni dal russo. La raccolta čechoviana, corredata da un saggio introduttivo di Tancredi intitolato *La letteratura e la Rivoluzione russa*, comprende tredici racconti, alcuni dei quali sono in comune con l’edizione curata da Romanovskaja: *Un camaleonte* (Chameleon, 1884) e *La morte dell’impiegato*, due racconti esemplari nel loro modo di mostrare la sottomissione da parte del personaggio debole a quello che ha un grado più alto nella scala dei ranghi; *Illegittimo* (Bezzakonie, 1887), in cui torna il tema del tradimento e dei goffi tentativi di celarlo da parte del protagonista, e *Lo specchio*, una sorta di anticipazione di *Nemici* (Vragi, 1887), in cui la protagonista vede in uno specchio, mentre sogna, l’immagine riflessa del marito morente e costringe invano un medico, anche lui amma-

¹⁴ Si devono a Campa due traduzioni čechoviane per il teatro: *Il gabbiano*, commedia in quattro atti, Carabba, Lanciano 1914 (tradotto con A. Z.) e *Zio Giovanni*, *Scene della vita di campagna, in Russia*, in 4 atti, di Anton Cecof, «Comoedia», IV, 17, 5 settembre 1922. Ettore Lo Gatto, anch’egli traduttore con Zoe Voronkova (prima sua insegnante, poi moglie e collaboratrice) di *Lo zio Vania* (per l’Editrice italiana, Napoli 1919), nel recensire la traduzione di Campa la definisce «buona», ma non priva di «piccole mende» che «tolgono il profumo al lavoro letterario» («L’Italia che scrive», V, 10 ottobre 1922, p. 185). Nel 1924 sarebbe uscita un’altra traduzione dello *Zio Vania*: *Lo zio Vania* di Raissa Olkienickaja Naldi per Alpes, Milano.

¹⁵ Antonio Cekoff, *Novelle e Bozzetti*, tradotti dal russo da Natalia Egorovna Popa e Francesco Tancredi, con un cenno sulla letteratura e la rivoluzione russa del 1905 di Francesco Tancredi, Società editrice partenopea, Napoli 1907.

lato di tifo, a recarsi a visitarlo. Accanto a questi ci sono racconti che riflettono una maggiore maturità stilistica e l'avvicinarsi per Čechov di una nuova fase compositiva, come *Scommessa* (Pari, 1889) o lo stesso *Nemici*, sui quali mi soffermerò più avanti. L'introduzione di Tancredi, datata 28 marzo 1907, restituisce di Čechov l'immagine – niente affatto corrispondente alla realtà, per lo meno in questi termini così netti e impetuosi – di un rivoluzionario, del «picconiere infaticabile delle vecchie barriere», e ancora si parla dell'«alito della rivoluzione che traspira da ogni sua pagina»¹⁶. A proposito del «linguaggio» di Čechov Tancredi afferma che è «intraducibile, fine e scoppiettante, fremente e vigoroso». Čechov, continua il prefatore, è «uno degli scrittori più singolari e più geniali d'Europa, è il più caro ai giovani», e le sue opere sono quadri dipinti «con tanta vivezza di colore».

3. Una coppia russo-italiana, tra Parigi e Poggio a Caiano: Soffici e Jastrebcov

Un sodalizio ben più influente nella storia delle traduzioni čechoviane dei primi decenni del Novecento si ha con uno dei protagonisti del movimento vociano e poi del primo futurismo fiorentino, il poeta, narratore e critico toscano Ardengo Soffici (1879-1964)¹⁷, che nel 1910, in coppia con S. Jastrebcov (Sergej Jastrebcov, 1881-1958), come si legge sulla copertina, traduce per i QUADERNI DELLA VOCE (quaderno quinto: 15 dicembre) una raccolta dal titolo *Racconti*¹⁸ contenente *La signora dal canino* (Dama s sobačkoj, 1898), *Sciampagna* (Šampanskoe, 1887), *Donne* (Baby, 1891), *Paura* (Strach, 1892), *La voglia di dormire*, *Tifo* (Tif, 1887), *La signora Dimof* (Poprygun'ja, 1891) e *Le scarpe* (Sapogi, 1885).

¹⁶ Ivi, pp. 9-11.

¹⁷ Per un approfondimento sulle conoscenze e frequentazioni russe di Soffici, rimando a D. Rizzi, *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, in *Archivio italo-russo II*, a cura di D. Rizzi, A. Shishkin, Europa Orientalis, Salerno 2002, pp. 309-322; per un approfondimento riguardante le tappe principali del percorso artistico e letterario di Soffici, suggerisco il catalogo *Ardengo Soffici*, a cura di L. Cavallo, Ed. Museo Soffici-Pentalinea, Prato 2011.

¹⁸ Anton Cecof, *Racconti*, tradotti direttamente dal russo da S. Jastrebcov e A. Soffici, Quaderni della Voce, Firenze 1910.

Soffici, dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti a Firenze, si trasferisce a Parigi, dove vive dal 1900 al 1907¹⁹. Rientrato in Italia, diventa uno dei collaboratori più importanti di «La voce». Il settimanale diretto da Giuseppe Prezzolini²⁰ dal 1908 al 1914 si configurava quale modello culturale alternativo al sistema «giornalistico-editoriale che produce industrialmente novelle e romanzi destinati a un consumo superficiale»²¹. Tra i punti saldi del programma culturale dei vociani ricorrono l'opposizione al mondo accademico e a quello dei letterati assoggettati alle logiche del mercato o del giornalismo, la predilezione per le narrazioni brevi, le composizioni frammentarie, l'aforisma, le biografie e le autobiografie, e infine la saggistica; sul piano sociale la prima «Voce» aprì dibattiti sulla questione sessuale e il femminismo, sulla moderna psicologia, sul divorzio, sul suffragio universale, sviluppando anche una discussione sulla possibilità di allargare il diritto di voto alle donne.

Come spiega Sisto²², anche Prezzolini – sulla scia di Benedetto Croce (direttore dal 1902 al 1952 della BIBLIOTECA DI CULTURA MODERNA per Laterza) e di Giovanni Papini²³ (direttore di CULTURA DELL'ANIMA dal 1909 e di SCRITTORI NOSTRI dal 1910, entrambe di Carabba), e anticipando di poco Antonio Borgese (direttore di ANTICHI E MODERNI dal 1912, sempre di Carabba, e consulente per la BIBLIOTECA ROMANTICA Mondadori dal 1930 al 1937) – segue la formula dell'ampliamento del circuito produttivo «rivista + collana» e fonda nel 1910 i QUADERNI DELLA VOCE (dureranno fino al 1922). La collana è dapprima pubblicata dall'editore fiorentino Quattrini e poi, a partire dal 1912, dalla Società anonima cooperativa Libreria della Voce. Il modello di riferimento dei QUADERNI

¹⁹ Soffici arriva a Parigi per visitare l'Esposizione Universale l'8 novembre del 1900 e resta nella capitale francese fino al 1907, trascorrendo spesso le estati a Poggio a Caiano nella casa di proprietà della madre e delle zie; soggiorna in seguito a Parigi nel 1910, nel 1911, nel 1912 e infine nel 1914.

²⁰ Si veda su Prezzolini la traiettoria di A. Baldini in Baldini, Biagi, De Lucia, Fantappiè, Sisto, *La letteratura tedesca in Italia* cit., pp. 201-210.

²¹ A. Baldini, *Avanguardia e regole dell'arte a Firenze*, ivi, p. 37. Il capitolo è molto utile per inquadrare l'attività dell'avanguardia fiorentina nei primi anni del Novecento.

²² Sisto, *Gli editori e il rimovimento del repertorio*, ivi, pp. 77-79.

²³ Su Papini si veda la traiettoria di A. Baldini, ivi, pp. 183-192.

sono i «Cahiers de la Quinzaine» parigini, e il carattere “soversivo” che anima la rivista fiorentina orienta anche le scelte in campo editoriale, cui contribuiscono quasi tutti i vociani: Soffici, Cecchi, Papini, Scipio Slataper e molti altri ancora. Questi dati sono importanti per capire la cornice vociana in cui si inserisce Čechov, che nella collana si posiziona, tra gli autori stranieri, dopo *Giuditta* di Friedrich Hebbel (1813-1863) nella versione del giovane Slataper e Marcello Löwy²⁴; un altro titolo russo compare a seguire nella stessa collana: la traduzione, firmata da Eva Kuhn Amendola (1880-1961)²⁵, di *Crotcaia*²⁶ e *altre novelle* (1913) di Dostoevskij.

L'esperienza traduttiva è spesso per i vociani importazione di una postura autoriale piuttosto che di un testo – è il caso di Italo Tavolato (1889-1963), giovane intellettuale triestino trasferitosi a Firenze per collaborare con i vociani, traduttore di Karl Kraus²⁷ – o «gesto metamorfico», atto creativo, come nel caso di Prezzolini traduttore di Novalis nel 1905, che interviene con tagli, aggiunte e invenzioni²⁸. Sul modo in cui questo atteggiamento si esprime nelle traduzioni di Soffici e Jastrebcov mi soffermo nel dettaglio nel terzo capitolo. Tuttavia anticipo qui una manciata di esempi tratti da *Donne: zamigali blednye zvezdy* (trad. lett.: «cominciavano a lampeggiare le pallide stelle») viene tradotto ricorrendo al toscanismo «lappolare»: «cominciavano a lappolare le pallide stelle» (p. 39). Per questa voce nel Grande dizionario della lingua italiana di Salvatore Battaglia (GDLI) leggiamo «mandare bagliori intermittenti» e l'esempio riportato è tratto proprio da Soffici. L'occorrenza si trova in *Arlecchino* (1918). Altre scelte espressive sono «chiacchiere donnesche» per

²⁴ Su Hebbel si veda I. Fantappiè, *Traduzione come importazione di posture autoriali*, ivi, pp. 119-122.

²⁵ Per approfondire la figura di Eva Kuhn Amendola, traduttrice dall'inglese e dal tedesco, oltre che dal russo, rimando alla scheda di E. Garetto, S. Garzonio, B. Sulpasso: <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=442> (ultima consultazione in data 04.03.2022).

²⁶ La traduzione italiana del titolo russo *Krotkaja* (1876) è *La mite*.

²⁷ Si veda Fantappiè, *Traduzione come importazione di posture autoriali* cit., pp. 115-118, pp. 123-128.

²⁸ Si veda S. De Lucia, *I mistici tedeschi tradotti e narrati da G. Prezzolini*, in *La letteratura tedesca in Italia* cit., pp. 94-107.

bab'i razgovory; «tarpagnotta» da “tarpagno” per la forma colloquiale *kurguzen'kaja* – entrambi in un discorso diretto di *Donne*. Nel GDLI, con il significato di “corpulento”, “atticciano”, l'aggettivo è attestato di nuovo nella forma diminutiva in Soffici, questa volta in *La ritirata del Friuli* del 1919. Richiamando una definizione di Fortini, ci troviamo dunque di fronte a una versione tutt'altro che «didascalica», bensì «d'autore» o «creativa», in cui Soffici fa rivivere il proprio idioletto trasferendolo successivamente nella propria scrittura autoriale. L'esperienza di traduttore si configura dunque in questo caso come un arricchimento e un'anticipazione della tavolozza lessicale utilizzata in proprio.

La raccolta è corredata di un breve «cenno biografico», in cui al «novelliere» viene riservato un «degnò posto» accanto a Tolstoj, Dostoevskij, Gogol' e Turgenev, e soprattutto gli viene riconosciuta una libertà di pensiero che invece la critica coeva russa non riusciva a mettere altrettanto bene a fuoco; scrivono infatti i due traduttori, ai quali probabilmente dobbiamo l'introduzione: «Cecof non volle a nessun costo sottomettere la sua ispirazione artistica alle tendenze in voga e non cessò mai di considerer l'arte quale un libero elemento di cultura e uno dei più vivi e validi strumenti dello spirito umano»²⁹.

La selezione appare eterogenea dal punto di vista cronologico. Sono inclusi nella raccolta tanto racconti come *Scarpe*, che Čechov aveva firmato con il suo pseudonimo più noto dei primi anni Ottanta, A. Čehonte, caratterizzati dalla gestualità accentuata dei protagonisti e da una forte componente dialogata, quanto racconti della seconda metà degli anni Ottanta, come *La voglia di dormire* e *Tifo*, e infine racconti degli anni Novanta. Sembra anzi che la scelta di porre in apertura un capolavoro del 1898 come *La signora col canino* (più conosciuto come *La signora col cagnolino*) intenda mettere in primo piano e dunque valorizzare la fase più matura della novellistica di Čechov, completando tuttavia un profilo a tutto tondo della sua arte narrativa con titoli rappresentativi delle altre fasi della sua creatività.

Il filo tematico che, a mio avviso, accomuna tutti i racconti tradotti da Soffici e Jastrebcov, eccetto *La voglia di dormire* e

²⁹ Anton Cecof, *Racconti* cit., p. 5.

Tifo, è il tradimento nelle sue diverse declinazioni: un tradimento apparentemente privo di conseguenze e di una conclusione nella *Signora col canino*; il tradimento come mistero e smarrimento in *Sciampagna*, in cui il capo di una stazione solitaria e la moglie ricevono l'inaspettata visita di una attraente e giovane zia; il tradimento come specchio disperato e terrifico in *Donne*, con una concatenazione di avvelenamenti, morti e pianificazioni di omicidi in un contesto di brutale povertà, in cui le figure femminili tentano di liberarsi dalla claustrofobica routine quotidiana e di scoprire in qualche modo l'amore; un doppio tradimento rivelato da un solo dettaglio in *Paura*, in cui un uomo spaventato dalla vita e dalla morte scopre, grazie al caso, che la moglie lo ha tradito con un suo amico, rientrando all'alba nella camera dell'amico stesso dove aveva dimenticato la sera prima il cappello; il tradimento come pentimento in *La signora Dimof* (più conosciuto come *La saltabecca* o anche *La saltarellona*), dove la protagonista, ben più attratta dal pittore Rjabovskij che dal marito, il buon Dymov, scopre la grandezza di quest'ultimo solo quando lui muore contagiato da un paziente; e infine il tradimento come beffa a causa dell'ingenuo smascheramento da parte dell'accordatore di pianoforti Murkin che, accecato dall'unico desiderio di riprendersi le proprie scarpe finite per sbaglio nella camera di un'attrice e indossate da un attore volgare, che evidentemente ha trascorso la notte da lei, non si rende conto che sta svelando l'adulterio raccontando l'accaduto alla presenza del marito dell'attrice.

La voglia di dormire si ricollega a *Donne* per l'atmosfera oppressiva che porta la tredicenne Var'ka, estenuata dalla fatica, a soffocare il bambino che le è stato affidato dopo una dura giornata di lavoro. Come non pensare alle parole di Ljudmila Petruševskaja, che accusata di essere una scrittrice cupa chiama a sua volta in causa Čechov: «In Čechov si spara, si ammazza, muoiono bambini...»³⁰? E infine *Tifo*, basato sulle allucinazioni provate da Klimov, un giovane sottotenente malato di tifo; nel finale inaspettato, la morte non coglie il protagonista, che si salva, bensì l'amata sorella.

³⁰ L. Petruševskaja, *Invece di un'intervista*, in *La bambina dell'hotel Metropole*, trad. it. di Giulia Marcucci e Claudia Zonghetti, Brioschi, Milano 2019, p. 232.

A proposito di questa raccolta e all'indomani della sua pubblicazione, Borgese (1882-1952)³¹ – scrittore, critico, traduttore (del *Peter Schlemihl*, 1924, e del *Werther*, 1930) e docente universitario a Roma di letteratura tedesca, la cui formazione letteraria avviene nel contesto fiorentino di inizio secolo, nonché «dichiarato ammiratore di Dostoevskij»³² – scrive: «E han fatto cosa utile S. Jastrebcov e Ardengo Soffici, traducendo, a quel che mi pare molto vigorosamente, una scelta di sue [di Čechov] novelle, degne di essere ricercate con curiosità dagli italiani, i quali di Antonio Cecof conoscevano finora, più che altro, alcuni frammenti di aspro e selvatico umorismo»³³. Borgese afferma poi che solo *Le scarpe* «appartiene al Cecof, umorista e bizzarro»; gli altri – *La signora dal canino*, *La signora Dimof*, *Sciampagna*, *Donne*, *Paura* – sono tragici, e di *Tifo* e *La voglia di dormire* sostiene che «vogliono gareggiare con le prove migliori dell'arte francese nel descrivere il male fisico e le sue ripercussioni morali»³⁴. Poi l'accento è tutto sulla «rassegnata malinconia» čechoviana, su un'arte che «non sa mantenersi indifferente, eppure non osa scegliere»; un'arte che, «per eccesso di sensibilità, è caduta in uno stato di abulia» – «procede per iscorcio». Čechov, a differenza dei romanzieri moderni o dei novellieri classici, non si illude di risolvere i problemi o di narrare per il piacere di «favoleggiare», bensì – continua Borgese – imposta i problemi «con un punto interrogativo pieno di sgomento che è tutto il fascino e tutta la sostanza della sua maniera»³⁵.

In queste osservazioni l'enfasi cade dunque sulla vena più malinconica dei racconti di Čechov, senza che mai qualche parola sia spesa sul potere anche trasformativo e vitale che in un racconto come *La signora col cagnolino* ha, per esempio, la relazione d'amore tra i due protagonisti, un amore definito da Borgese «amaro». Nella sua raffinata analisi, però, colpisce un'immagine

³¹ Sulla figura di Borgese e sul suo ruolo di modernizzatore della cultura anche attraverso la traduzione e la rivalutazione del genere letterario del romanzo, rimando alla monografia di D. Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata 2022.

³² Ivi, p. 123.

³³ G.A. Borgese, *Racconti di Antonio Cecof*, in Id., *La vita e il libro*, seconda serie, Zanichelli, Bologna 1928, p. 201.

³⁴ Ivi, p. 202.

³⁵ Ivi, pp. 204-206.

in particolare, e ancor di più se si pensa alla sua affinità con gli studi degli anni Settanta di Aleksandr Čudakov³⁶ dedicati all'importanza del dettaglio nella poetica čechoviana. Scrive Borgese, a proposito della tendenza dello scrittore a «proiettare di sbieco»:

Dirò meglio, continuando a servirmi di espressioni tratte dalla pittura: il Cecof altera istintivamente i rapporti, e, invece d'accentrare lo sforzo intorno al protagonista del quadro, fa convergere tutte le linee verso un punto di luce; come quei pittori, la cui ispirazione gravita verso il berretto rosso di un fanciullo o verso l'iridescenza di una vetrata. Il fatto logicamente saliente, il personaggio nella realtà dominante è quello che meno gl'importa: l'impressione sensuale più vigorosa, qualunque essa sia, assorbe il resto. E i piani spostati si incrociano; l'episodio soverchia; il personaggio accessorio sovrasta all'eroe³⁷.

Čudakov avrebbe scritto pagine decisive in una prospettiva analogica, parlando delle descrizioni čechoviane come di inquadrature in cui l'obiettivo non è mai focalizzato su un solo oggetto; e in particolare non su quello che sembra avere una funzione centrale per lo sviluppo dell'intreccio, bensì anche su quelli che non ne hanno alcuna e che, per lo più, si trovano lì vicino, nel quadro generale, in un determinato momento. È interessante che, sempre per descrivere l'accostamento e l'assimilazione di dettagli di varia natura (materiali o psicologici), i quali creano l'effetto di una «selezione di casualità» e al contempo di completezza, Čudakov ricorra a un termine cinematografico, accostando il procedimento čechoviano al concetto di *dominante* del montaggio in Sergej Ejzenštejn. Da un lato la pittura per Borgese, dall'altro il cinema per Čudakov collaborano a una visione dinamica e intersemiotica del mondo artistico čechoviano.

³⁶ Si veda in particolare A. P. Čudakov, *Poëtika Čechova. Mir Čechova: voznikovenie i utverždenie*, Azbuka, Sankt-Peterburg 2016 (riedizione di A. P. Čudakov, *Poëtika Čechova*, izd. Nauka, Moskva 1971 e di *Mir Čechova Voznikovenie i utverždenie*, Sov. Pisatel', Moskva 1986). Della distinzione di Čudakov tra «particolari» e «dettagli» (o «particolari caratterizzanti») nella novellistica di Čechov ho scritto in G. Marcucci, *Lo scrittore bifronte. Anton Čechov tra letteratura e cinema (1909-1973)*, Aracne, Roma 2011, pp. 91-92.

³⁷ Borgese, *Racconti di Antonio Cecof* cit., p. 206.

3.1 Antefatti

Per comprendere meglio come nasce l'idea di Soffici e Jastrebcov di tradurre Čechov, occorre innanzitutto ricordare che durante il periodo parigino Soffici ha una relazione con Hélène d'  ttingen (1887-1950), una eccentrica pittrice di nascita polacca ma di cultura e lingua russa.    lei a presentargli Sergej, noto come pittore con lo pseudonimo di Serge (o Eduard o Jean) F  rat. Tra i tre si crea un forte legame, che durer   anche dopo la fine della relazione tra Soffici e d'  ttingen nel 1907: un legame fatto di condivisioni di esperienze artistiche d'avanguardia e frequentazioni di letterati e artisti come Apollinaire (che diverr   uno degli amici pi   intimi di Soffici), Picasso, Jacob, e poi Papini, Prezzolini e Aleksandra Exter (1882-1949) – pittrice, scenografa e costumista russa – e molti altri ancora appartenenti all'ambiente artistico russo-parigino e italo-parigino di quegli anni.

Dell'amicizia tra Jastrebcov e Soffici si ha diretta testimonianza nelle lettere ritrovate nel 1969 e conservate nell'Archivio di Stato di Firenze (311 in totale), ora edite nel volume *Correspondance (1903-1964)*³⁸. Si tratta soprattutto di lettere che Jastrebcov ha scritto all'amico, 224 in tutto, in un ampio arco di tempo compreso tra i primi del Novecento e gli anni Sessanta, sebbene la corrispondenza pi   fitta sia da collocare tra gli anni Dieci e Venti, per poi diradarsi sempre di pi   negli anni successivi fino a scomparire del tutto negli anni Trenta e Quaranta, con una sporadica ripresa tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta.

Per una ricostruzione del lavoro di traduzione sui racconti   choviani, risultano di particolare interesse alcune lettere del periodo precedente la pubblicazione, avvenuta nel dicembre 1910. Il 5 agosto 1909 Jastrebcov scrive a Soffici da St. Blasien, in Germania: «Je crois que la semaine prochaine je serai chez toi; [...]. Je crois que je resterai avec toi jusque au 20 septembre a peu près»³⁹. Tuttavia, il 28 agosto gli scrive un'altra lettera, raccontando di essere rientrato a Parigi la sera prima – il che

³⁸ A. Soffici, S. F  rat, H. d'  ttingen, *Correspondance 1903-1964*, a cura di B. Meazzi, Editions l'  ge d'Homme, Lausanne 2013.

³⁹ Ivi, lettera 115, p. 172. La trascrizione conserva gli errori ortografici dell'originale.

fa pensare che Jastrebcov avesse cambiato i piani e non fosse andato subito a trovare l'amico, rimandando però di poco la visita. Il 24 settembre, infatti, Jastrebcov gli scrive da Verona: «Au revoir mon cher, ce brute de conducteur n'a même pas permis de t'embrasser bien»⁴⁰. Non ci sono però accenni al lavoro di traduzione né nelle lettere che seguono questi incontri, né in quelle scritte prima e dopo il soggiorno parigino di Soffici, avvenuto tra il 17 febbraio e il 10 aprile 1910 con lo scopo di reperire opere di pittori impressionisti per la mostra da organizzare a Firenze sotto l'egida della «Voce». Occorre aspettare il 29 giugno 1910, quando Jastrebcov confida all'amico il desiderio di tradurre insieme Čechov per farlo conoscere agli italiani: «L. [Lialeczka]⁴¹ devra aller a Ems, près de Cologne, pour 6 ou 8 semaines. Si tout va bien pour ce temps, je viendrai en Italie [...]. Serais très heureux de traduire avec toi Tchechhoff et le faire connaître aux Italiens et, si je viens, prendrai 3 ou 4 volumes, *Oncle Vania* entre autres»⁴².

Serge e Hélène sono in Italia, a Roncegno, dal 21 di agosto; le lettere di quei giorni ci permettono di ricostruire i loro spostamenti e di dedurre che incontrano Soffici a Venezia intorno al 16 di settembre. In una lettera antecedente, datata 10 settembre, troviamo un altro importante riferimento a Čechov. Scrive infatti Jastrebcov: «Maintenant, si tu ne viens pas a Roncegno avant, je te telegraphierai de Venise où je serai presque sûrement avant le 20. J'irai la avec Lialeczka et je l'arrangerai a Lido ou elle restera jusqu'au 1^{er} octobre et moi 4-5 jours, puis nous irons chez toi. J'ai 5 volumes de Chechhoff»⁴³.

Tra il 16 di settembre e il 9 di novembre – quando Serge scrive a Soffici da Milano «Regrette infiniment et Poggio et notre vie»⁴⁴ – la corrispondenza si interrompe, il che lascia pensare di poter collocare in questo lasso di tempo il soggiorno di Jastrebcov a Poggio a Caiano, dove Soffici vive stabilmente a partire

⁴⁰ Ivi, lettera 117, p. 174.

⁴¹ Diminutivo di Hélène.

⁴² Soffici, Férat, d'Ettingen, *Correspondance 1903-1964* cit., lettera 139, p. 196.

⁴³ Ivi, lettera 152, p. 208.

⁴⁴ Ivi, lettera 157, p. 213.

dal 1907⁴⁵, e soprattutto di ipotizzare che il lavoro effettivo di traduzione dei racconti čechoviani si svolse in quei giorni. Una volta tornato a Parigi, Jastrebcov riprende a scrivere assiduamente all'amico e già nella prima lettera, del 16 novembre, gli racconta del suo atelier, trovato in totale disordine; si sofferma sul lavoro di traduzione di Soffici dei racconti *Venezia e Milano* di Hélène (che si firma con uno dei suoi pseudonimi, Roch Grey)⁴⁶; gli racconta delle sue letture – tutti temi abbastanza tipici di questa corrispondenza, legata soprattutto al quotidiano, alle mostre visitate, alla vita artistica e culturale del momento, alle sofferenze e ai dissidi interiori. Infine, nelle conclusioni, si sofferma su Čechov: «Dans la prochaine lettre je t'écirai les renseignements sur les paroles de traduction Cekof»⁴⁷. La lettera si chiude con il riferimento alla fuga di Tolstoj avvenuta nella notte del 28 ottobre 1910, commentata così da Jastrebcov: «As tu lu sur la fuite de Tolstoj? Il est vraiment merveilleux».

Serge torna su Tolstoj il 3 dicembre, raccontando di aver partecipato a una serata commemorativa per lo scrittore, morto il 20 novembre e di essere rimasto estasiato dall'articolo che il poeta simbolista Konstantin Bal'mont (1867-1942) gli ha dedicato. Quanto a Čechov, fornisce informazioni interessanti sullo stato dei diritti dei testi russi: «Tu ferais bien de presser qu'on publie Cekow avant le 1 janvier, j'ai peur qu'a partir de 1911, la convention entre en vigueur pour la Russie et on ne pourra plus rien traduire sans autorisation de l'auteur ou des heritiers. Prezzolini doit le savoir»⁴⁸. Férat è dunque ben aggiornato su quanto sta per succedere nel proprio paese d'origine: nella Russia imperiale qualsiasi opera poteva essere tradotta liberamente in altra lingua, ma nel 1911 sarebbe stata emanata una nuova legge ispirata al modello europeo che avrebbe regolamentato diversamente il diritto d'autore.

⁴⁵ Poggio a Caiano ospita un museo intitolato ad Ardengo Soffici con la collezione di sue opere dal 1904 agli anni Sessanta.

⁴⁶ *Milano* esce sul numero di «La voce» del 19 gennaio 1911; *Venezia* il 18 luglio 1912.

⁴⁷ Soffici, Férat, d'Ettingen, *Correspondance 1903-1964* cit., lettera 161, pp. 219-220.

⁴⁸ Ivi, lettera 163, p. 222.

L'invito a scrivere presto a Prezzolini, che tra il 1910 e il 1911 dirige la prima serie dei QUADERNI DELLA VOCE, è ribadito a fine lettera. Nella successiva, datata 12 dicembre, Jastrebcov invia all'amico le osservazioni promesse il 16 novembre, riguardanti solo tre degli otto racconti tradotti: *La signora dal canino*, *Tifo* e *La signora Dimof*. Mi soffermo qui, più nel dettaglio, sulla prima precisazione da parte di Jastrebcov, perché permette di capire meglio il metodo di lavoro dei due traduttori. Essa riguarda *La signora dal canino*, e in particolare la frase che descrive il teatro di Saratov, dove il protagonista Gurov, giunto appositamente da Mosca, si è recato per cercare Anna Sergeevna, la donna incontrata a Jalta e della quale si è innamorato. Il narratore giustappone in questa scena una serie di dettagli, tra cui quello dei guanti bianchi del governatore che spuntano dal palchetto, mentre il governatore stesso è nascosto dietro la tenda. Jastrebcov traduce dal russo in francese questa frase⁴⁹, aggiungendo in due punti una variante tra parentesi: «“le gouverneur lui même se cachait modestement derrier la portière (rideau) et on voyait seulement ses mains (ou on ne voyait que ses mains)”, c'est tout. Maintenant, si tu trouves qu'il est necessaire d'ajouter “sur les genoux” faits le»⁵⁰.

Soffici sceglie, correttamente, di non introdurre il riferimento alle ginocchia, che sarebbe stata un'aggiunta ingiustificata e fuorviante (le ginocchia sono coperte dalla tenda), e traduce così: «il governatore stesso si nascondeva modestamente dietro la cortina e non si vedevano che le sue mani»⁵¹. Ma questa lettera e il confronto con la traduzione ci aiutano soprattutto a

⁴⁹ In russo cito dall'edizione accademica: A. P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Sočinenija v 18 t.; pis'ma v 12 t.*, Nauka, Moskva 1974-1983. I riferimenti al volume e alla pagina dei racconti saranno in seguito indicati nel testo tra parentesi; i riferimenti alle lettere saranno preceduti dalla lettera «L». Riporto il testo di partenza e la traduzione italiana di Emanuela Guercetti (A. Čechov, *I racconti della maturità*, a cura di F. Malcovati, trad. it. di E. Guercetti e G. P. Piretto, Feltrinelli, Milano 2007, p. 238): «Театр был полон. [...], а сам губернатор скромно прятался за портьерой, и видны были только его руки; качался занавес, оркестр долго настраивался» (X, 139) / «Il teatro era gremito. [...] mentre il governatore in persona si nascondeva modestamente dietro la tenda, e se ne vedevano soltanto le mani».

⁵⁰ Soffici, Férat, d'Ettingen, *Correspondance 1903-1964* cit., lettera 164, pp. 223-224.

⁵¹ Cecof, *Racconti*, tradotti direttamente dal russo da S. Jastrebcov e A. Soffici cit., p. 21.

capire come si fosse svolta la collaborazione, in cui il francese aveva costituito un passaggio intermedio fondamentale, benché sul frontespizio della raccolta si legga «tradotti direttamente dal russo». Evidentemente il movimento della traduzione si è mosso a partire dal russo, ma senza necessariamente viaggiare in modo diretto fino all'italiano. Di questo abbiamo testimonianza da parte di Soffici, che in *Fine di un mondo. Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo* avrebbe affermato:

Ebbe la fantasia di tradurmi a voce in francese qualcuna delle sue [di Čechov] novelle, perché anch'io ne gustassi alla meglio la particolare bellezza. Conoscevo già Cecof attraverso qualche parziale versione italiana o francese; ma quella lettura diretta del testo, quantunque improvvisata e imprecisa, me ne dette un'idea così nuova da invogliarmi a tentare una nuova traduzione italiana delle più caratteristiche e importanti di tali novelle. Il che si sarebbe potuto fare se l'amico avesse voluto leggermele il più correttamente in francese ed esplicandone i passi per me meno chiari, di modo che io potessi trasportarle il più fedelmente ed elegantemente possibile nella nostra lingua. Serghei accettò senz'altro codesta impensata collaborazione; e così nacquero quei Racconti che poi furon pubblicati in uno dei Quaderni della Voce⁵².

Nella lettera del 12 dicembre Jastrebcov si sofferma poi, per quanto riguarda gli altri racconti, su casi lessicali specifici. A proposito di *Tifo* entra nel dettaglio:

Чухна il faut traduire comme nous avons fait, *finno*; nom de Tiphus avec boutons s'appelle Tiffus *exantematique*. Le mot Ляхъ – *Liach* je ne traduirai pas et le mettrai tel qu'il est en faisant la remarque en bas. Les russes appellent comme ça les polonnais en voulant les abaisser, comme par exemple juif au lieu d'israelite. Notre premier istoriographe Nestor appelait comme ça les polonnais, mais les polonnais ne portaient pas ce nom a temps historique. On peut mettre tout simplement le nom abaissant de polonnais⁵³.

Nella traduzione italiana è confermata la scelta della forma rara «finno» come traduce del dispregiativo *čuchonec*, con cui si in-

⁵² A. Soffici, *Fine di un mondo*, Vallecchi, Firenze 1955, p. 102.

⁵³ Soffici, Férat, d'Ettingen, *Correspondance 1903-1964* cit., lettera 164, pp. 223-224.

dicavano gli estoni o i finlandesi che vivevano nei pressi di Pietroburgo prima del 1917; nel racconto è così chiamato il viaggiatore seduto dirimpetto a Klimov. Tra le due alternative indicate da Jastrebcov per *ljach* Soffici sceglie la prima, traslitterando «liachi» nel testo e aggiungendo una nota: «Nome dispregiativo che i russi danno ai polacchi»⁵⁴. Ricorre alla stessa soluzione della nota a piè di pagina anche per spiegare il titolo *La signora Dimof* per *Poprygun'ja*, come già affermato reso solitamente in traduzione con il corrispettivo *La saltabecca* o *La salterellona*. A tale proposito, nella versione Jastrebcov-Soffici troviamo la seguente nota: «Il titolo russo è: *Poprigunia* (la saltellante), epiteto ordinario della cavalletta, al quale va unita un'idea di leggerezza e di noncuranza»⁵⁵. La nota viene scelta per un altro termine usato dal medico Korostel'ev nella battuta finale, quando oramai il dottor Dymov è morto, per rivolgersi alla cameriera perché vada a chiedere dove vivono le *bogadelki*, che, come spiega Jastrebcov, erano donne accudite negli ospizi e “reclutate” in caso di necessità, per esempio per lavare i morti. Nella traduzione Jastrebcov-Soffici, il termine viene reso con «mortorianti» che, come riportato nel GDLI, indicava il «membro di una delle confraternite che hanno il compito di partecipare alle cerimonie funebri»; una scelta accompagnata da un'altra nota esplicativa, in cui si riporta anche il termine di partenza. In ottica contrastiva-diacronica si può notare come in altre traduzioni più tarde le soluzioni proposte per questa parola connotata culturalmente e storicamente (si riscontra fino alla Rivoluzione)⁵⁶ siano diverse e meno precise, via via più generalizzanti e tendenti ad accorciare la distanza temporale tra il testo di partenza e il destinatario del testo di arrivo: Giovanni Faccioli traduce «le suore»⁵⁷, Polledro «quelle dell'ospizio»⁵⁸ e Bruno Osimo «le vecchiette dell'ospizio»⁵⁹.

⁵⁴ Cecof, *Racconti*, tradotti direttamente dal russo da S. Jastrebcov e A. Soffici cit., p. 84.

⁵⁵ Ivi, p. 89.

⁵⁶ Così nel dizionario curato da D. Ušakov, *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, 4 voll., OGIZ, Moskva 1935-40 (d'ora in poi abbreviato in U).

⁵⁷ A. Čechov, *Racconti e novelle*, Sansoni, Firenze 1954, vol. II, p. 841.

⁵⁸ A. Čechov, *Tutti i racconti, Il monaco nero*, traduzione e introduzione di A. Polledro, Rizzoli, Milano 1955, vol. IX, p. 191.

⁵⁹ A. Čechov, *La saltarellona*, trad. it. di Bruno Osimo, in Id., *Racconti*, trad. it. di M. Bottazzi e B. Osimo, introduzione di I. Sibaldi, con uno scritto di V. Nabokov, Mondadori, Milano 1996, p. 616.

Nello scambio tra Jastrebcov e Soffici ci sono altre lettere che fanno riferimento alla traduzione anche a pubblicazione avvenuta: il 24 dicembre Jastrebcov scrive a Soffici poche righe, chiedendo all'amico se ha ricevuto le «parole mancanti» per Čechov inviate molto tempo prima; è evidente che questa corrispondenza ha delle lacune e che ci troviamo di fronte a un corpo carente delle risposte scritte da Soffici a Jastrebcov. Tra le rare lettere di Ardengo a tema čechoviano ricordo quella del 7 gennaio 1911, in cui chiede a Serge se ha ricevuto i due esemplari che gli ha inviato e se gli sono piaciuti; poi aggiunge: «Papini que je viens de quitter a lu le volume et mieux que tout il aime *Poprigunia, Babas, Paura e Dama Sobacska*. Ça me fait plaisir. Prez[zolini] aime mieux *La voglia di dormire et Femmes*»⁶⁰. Soffici si rivolge all'amico fraterno con nostalgia, confidandogli il desiderio di rivederlo presto, e a un certo punto il discorso torna su Čechov: «Il faut aussi que aussitôt a Paris, nous traduisions *Diadia Vania* que je me ferais payer avant...»⁶¹. Anche lui, dunque, ribadisce un desiderio già espresso da Jastrebcov nella lettera del 29 giugno 1910; tuttavia nel 1913 (anno dell'inaugurazione della rivista «Lacerba» ideata da Papini e Soffici, sulla quale escono traduzioni firmate da Soffici di Mallarmé, Laforgue e Lautréamont) verrà pubblicata la loro traduzione non di *Zio Vanja* (Djadja Vanja, 1897), bensì di *Le tre sorelle* (Tri sestry, 1901)⁶², presso

⁶⁰ Soffici, Férat, d'Ettingen, *Correspondance 1903-1964* cit., lettera 169, pp. 232.

⁶¹ Ivi, pp. 232-233.

⁶² Anton Cecof, *Le tre sorelle*, Dramma tradotto direttamente dal russo da S. Jastrebcov e A. Soffici, R. Carabba, Lanciano 1913. Nel 1925 *Le tre sorelle* sono ritradotte per Vallecchi dal filosofo Boris Jakovenko; su Jakovenko si veda la scheda a cura di D. Rizzi, *Boris Valentinovič Jakovenko*, sul portale *Russi in Italia*: dizionario; indirizzo: <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=290> (ultima consultazione in data 04.03.2022); D. Rizzi, *Lettere di Boris Jakovenko a Odoardo Campa (1921-1941)*, in *Russko-ital'janskij archiv I-Archivio russo-italiano I*, a cura di D. Rizzi, A. Shishkin, Università di Trento, Trento 1997, pp. 385-482; C. Renna, *Boris Jakovenko e la cultura filosofica europea: una ricostruzione biografica*, «Esamizdat», II, 3, 2004, pp. 97-105. Nel 1925, recensendo la traduzione di Jakovenko, Adriano Tilgher afferma: «Di quest'opera perfetta avevamo già una traduzione assai buona di Iastrebcov e Soffici. Questa di B. Iakovenko – un dotto russo da tempo italianizzato – si raccomanda per maggior precisione e aderenza al testo» («L'Italia che scrive», VIII, 5 maggio 1925, p. 101).

Carabba, un editore abruzzese entrato in contatto con Papini e il gruppo della «Voce» nel 1908⁶³.

Dalla corrispondenza tra Soffici e Jastrebcov emergono pochi elementi relativi a quest'ultima traduzione; invece, vi fanno diretto riferimento due lettere della corrispondenza tra Soffici e Prezzolini. Il 20 maggio 1911 Soffici scrive da Parigi citando il nome di Borgese, che dal 1912 al 1935 dirigerà per Carabba la collana ANTICHI E MODERNI: «La traduzione di Cecof è fatta e la darò volentieri a Borgese, ma dalla tua cartolina credo di capire che egli non la pagherebbe che 100 lire e per quel prezzo non la darò ad estranei. Ma di tutto ciò parleremo a voce. Porterò il manoscritto con me»⁶⁴.

Che si tratti di *Le tre sorelle* è suggerito in nota da Annamaria Manetti Piccinini, e lo stesso vale per una lettera del 25 settembre, quando Soffici torna sull'argomento con un'interessante informazione sul prezzo della versione: «Credo anch'io che sia meglio dare la traduzione a Borgese quantunque mi secchi per più ragioni non ultima quella di perdere 25 lire. La porterò con me a Firenze, in settimana, credo, e mi dirai a chi devo spedirla ecc»⁶⁵.

È dunque probabile che a questo lavoro Soffici e Jastrebcov si siano dedicati durante il soggiorno parigino di Ardengo nella primavera del 1911, durato da marzo a maggio; in una lettera del 29 gennaio 1911, quest'ultimo, senza nominare il titolo dell'opera, riferisce di aver ricevuto «per la traduzione» i complimenti da parte del poeta e traduttore lituano vissuto in Italia e amico di Papini Jurgis Baltrušaitis (1873-1944)⁶⁶, secondo il quale «notre traduction est l'original même»⁶⁷. La curatrice suggerisce che

⁶³ Su questo editore si veda la traiettoria di M. Sisto dal titolo *Rocco Carabba Editore. Lanciano 1877-1950* in Baldini, Biagi, De Lucia, Fantappiè, Sisto, *La letteratura tedesca in Italia* cit., pp. 171-174.

⁶⁴ A. Soffici, *Lettere a Prezzolini*, a cura di A. Manetti Piccinini, Vallecchi, Firenze 1988, p. 78.

⁶⁵ Ivi, pp. 86-87.

⁶⁶ Il poeta e traduttore Baltrušaitis conosceva Čechov ed era amico di molti scrittori simbolisti russi; fece da intermediario tra questi ultimi e i circoli intellettuali fiorentini. Come afferma G. Larocca (*Presenze russe a Firenze (1893-1926): i lettori del Gabinetto Vieusseux [prime rilevazioni]*, «Antologia Vieusseux», 2013, pp. 5-28), la corrispondenza che intrattenne con Papini è conservata nell'archivio Giovanni Papini e nell'Archivio di Stato di Firenze.

⁶⁷ Soffici, Férat, d'Ettingen, *Correspondance 1903-1964* cit., lettera 177, p. 243.

il riferimento sarebbe alla versione di *Le tre sorelle*, accettata da Borgese grazie alla mediazione di Prezzolini: «La traduction des Tre sœurs de Tchekhov venait d'être acceptée par Borgese, grâce à l'intermédiaire de Prezzolini; elle paraîtra en 1913 chez l'éditeur Carabba»⁶⁸. La data della lettera mi fa sembrare più probabile che il riferimento sia però alla traduzione dei racconti.

3.2 *Postfatti*

Nel saggio del 1922 *Osservazioni intorno alla letteratura russa*, dedicato al rinnovato interesse in Italia per i «maggiori scrittori russi contemporanei» (ovvero Turgenjev, Tolstoj, Dostoevskij) e per altri non ancora pienamente entrati nel canone dei classici, fra i quali Čechov, Soffici afferma: «già una venticinqua d'anni fa questa letteratura fu di moda presso di noi [...] esercitando anche sui nostri migliori autori, allora giovani, qualche influenza, di cui non è difficile rinvenire le tracce in drammi, romanzi, novelle»⁶⁹. Ma dopo la prima Guerra mondiale, il paesaggio gli appare trasformato:

non si tratta più della solita partita di merce letteraria e teatrale a tutti nota e che ci perveniva malamente raffazzonata dietro manipolazioni e contaminazioni, per lo più francesi [...]. Quel che ci viene ora presentato è al contrario ciò che di meglio e di più caratteristico i russi hanno creato, ottimamente tradotto quasi sempre dal testo originale, da scrittori veri, e generalmente corredato di dichiarazioni ed illustrazioni dotte e fini quanto si possa desiderare⁷⁰.

Queste riflessioni così nette e pertinenti permettono di collocare meglio il lavoro di traduzione di Soffici e Jastrebcov, facendo nostra la prospettiva a posteriori dello stesso Soffici: nel 1910 il loro contributo originale e vivace nasceva come tentativo di avvicinare il lettore italiano alla voce autentica di Čechov, in un paesaggio complessivo ancora acerbo dal punto di vista delle

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ A. Soffici, *Osservazioni intorno alla letteratura russa*, «La ronda», IV, 3-4, marzo-aprile 1922, p. 197.

⁷⁰ *Ibidem*.

scelte editoriali e traduttive. Inoltre Soffici, che in questo saggio non risparmia nessuno degli scrittori passati in rassegna quanto a «inartisticità dell'espressione», riconosce a Čechov «la finezza dell'osservazione realistica e dell'analisi psicologica ed il garbo del sobrio narrare»⁷¹.

Più di vent'anni dopo, il critico letterario, giornalista e traduttore Lorenzo Gigli, nel fare un bilancio dei rapporti letterari tra l'Italia e gli altri paesi, avrebbe messo in primo piano proprio l'innovativa traduzione di Soffici e Jastrebcov, nel contesto del decisivo contributo vociano alla conoscenza delle altre letterature:

Sono vent'anni che il popolo italiano assume di fronte alla cultura un atteggiamento d'interesse e di comprensione, purché riconosca l'autorità e la sincerità di chi gliene discorre. Ricordiamo quelle che erano, intorno al 1909-10, le condizioni degli studi in Italia, la conoscenza delle letterature moderne e dei rapporti culturali tra i popoli. All'infuori dei romanzi francesi del periodo naturalista, di qualche romanzo russo tradotto dal francese, non si conosceva nulla o quasi. Nietzsche cominciava appena a far capolino nella Biblioteca di scienze moderne del Bocca. E il gruppo della *Voce* per merito soprattutto del manipolo triestino e in particolare di Scipio Slataper, introduceva alcuni capolavori anglosassoni, slavi e nordici ai quali non eran bastati decenni di celebrità mondiale per giungere a noi: non si conosceva ancora Cecov, ed era quasi un contemporaneo, e i primi sette od otto racconti tradotti dai *vocianti* furono una rivelazione; si conosceva Kipling di nome, e la breve monografia di Emilio Cecchi gli spianò la strada da noi; la gloria di Hebbel, secolare, ebbe bisogno della lampisteria triestina per accendersi, e l'emozione suscitata dai casi di Giovanni Episcopo non bastò ad accreditare la diffusione di *Krotcaia*, racconto dostoevschiano. In vent'anni di cammino se n'è fatto [...]; oggi l'Italia [...] per mantenere i contatti col pensiero e con l'arte degli altri paesi non passa più per Parigi. Va diritto alla fonte e molto spesso arriva prima⁷².

⁷¹ Ivi, p. 207.

⁷² L. Gigli, *La cultura*, in *Almanacco letterario 1935*, a cura di V. Bompiani e C. Zavattini, Bompiani, Milano 1934, p. 43.

4. Olga Resnevič-Signorelli e l'«azione pratica» della traduzione

L'importanza del gruppo della «Voce» nel determinare il destino di Čechov in Italia è testimoniata, oltre che dall'esperienza di traduzione di Soffici e Jastrebcov, da un'altra figura a sua volta caratteristica di questa società intellettuale curiosa e cosmopolita che trova a Firenze nei primi decenni del Novecento lo spazio ideale per lanciare e valorizzare Čechov: Olga Resnevič-Signorelli⁷³, medica di origini lettoni e traduttrice, presente in Italia dal 1904 dapprima a Siena⁷⁴, dove continua gli studi di medicina iniziati a Berna nei due anni precedenti, e poi, dal 1906, a Roma, dove insieme al marito Angelo Signorelli dà vita negli anni Dieci-Venti, nella propria abitazione in via XX Settembre n. 68, a un salotto letterario frequentato da musicisti, letterati e critici italiani, e da intellettuali russi che vivono in Italia. Il suo esordio come traduttrice dal russo avviene nel 1919 sulla rivista «La Voce dei Popoli» con *L'anima russa* di Nikolaj Berdjaev; ma è con la versione di *La steppa* (Step', 1888), pubblicata nel 1920 per la Società anonima cooperativa Libreria della Voce⁷⁵, che la traduttrice si misura con un capolavoro della creatività letteraria, entrando con autorevolezza nel circuito della traduzione e contribuendo in modo significativo alla conoscenza di Čechov in Italia. Se infatti non alta era dal punto di vista quantitativo la tiratura delle edizioni vociane, tuttavia

⁷³ Per un approfondimento sulla figura di Olga Signorelli rimando a *Archivio Italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo* cit.; in particolare, si veda l'articolo lì contenuto di D. Rizzi, *Olga Resnevič Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento*, pp. 9-110; si vedano anche: *Una russa a Roma. Dall'Archivio di Olga Resnevic Signorelli*, a cura di E. Garetto, Cooperativa libreria I.U.L.M., Milano 1990; E. Garetto, *Olga Resnevic Signorelli, in I russi e l'Italia*, a cura di V. Strada, Scheiwiller, Milano 1995, pp. 203-210. Segnalo infine la voce a cura di Daniela Rizzi: *Resnevic-Signorelli*, in *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka* cit., pp. 561-563.

⁷⁴ Come racconta Rizzi, sarebbe stata la lettura di una biografia di Santa Caterina a spingere Olga Signorelli a compiere un viaggio esplorativo nella città toscana nell'estate del 1904, dove a breve si sarebbe trasferita e dove avrebbe intessuto una rete di frequentazioni con i socialisti locali (si veda Rizzi, *Olga Resnevič Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento* cit., p. 11).

⁷⁵ La traduzione sarà riedita, con un'introduzione della traduttrice, da Vallecchi nel 1941.

autorevoli erano, per il ristretto ma qualificatissimo pubblico cui si rivolgevano, le scelte editoriali.

Nell'archivio di Olga Signorelli presso la Fondazione Cini⁷⁶ si trovano alcune lettere di Prezzolini, anche lui tra i frequentatori del salotto dei Signorelli, relative alla traduzione della *Steppa* che offrono squarci di luce su questa collaborazione, definendone meglio i contorni e il grande valore culturale e sociale. Il 21 settembre 1918 Prezzolini scrive:

Ha lavorato in campagna lei che sapeva lavorar anche in città, moltiplicando certo le ventiquattro ore che ci sono concesse? Io ora non saprei indicarle un correttore adatto. Conosco persone di giudizio ma troppo fredde per mettere una pennellata nello stile di Bielej e di Cecof. Mi verrà certo in mente nel momento adatto. Io credo moltissimo a questi incroci misteriosi e provvidenziali di bisogni e di uomini che si trovano pronti per compiere quello che è bello l'umanità faccia.

Nella lettera del 24 luglio 1919, Prezzolini si fa carico della responsabilità della revisione, sottolineando l'importante "fase di riposo" di cui ogni versione letteraria necessita; la traduzione di Signorelli appare, attraverso la similitudine con il bozzolo, una creatura da proteggere e contenere, prima del passaggio definitivo alla vita adulta, autonoma, in altro habitat:

Caffi⁷⁷ è partito per Costantinopoli per conto del corriere. Abbiamo parlato della *Steppa* di Cecof, che anche lui trova così bella. Io la ringrazio di avermi fatto avvicinare a quella bellezza. Ma temo tanto di non riuscire a dare una forma buona a quel capolavoro: e intanto, non disponendo di un po' di tempo, lo lascio riposare, nella sua camicia, come in

⁷⁶ Archivio Olga Resnevič Signorelli, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Cini, Venezia (FSFC).

⁷⁷ Andrea Caffi nasce a Pietroburgo nel 1887 da genitori italiani; il padre lavorava nell'amministrazione dei teatri imperiali. Vicino al movimento operaio e alle idee socialiste sin dall'adolescenza, partecipa alla Rivoluzione del 1905 e viene arrestato alcune volte, fino a scontare due anni nella prigione zarista del governatorato di Ekaterinoslav; nel 1908 emigra in Germania e, dopo un periodo a Berlino, si trasferisce a Firenze, dove diviene amico di Prezzolini e Slataper. Per una panoramica completa su Caffi, si veda M. Bresciani, *La rivoluzione perduta. Andrea Caffi nell'Europa del Novecento*, il Mulino, Bologna 2009; rimando inoltre a C. Scandura, *L'emigrazione russa in Italia: 1917-1940*, «Europa orientalis», 14, 1995, p. 354.

un bozzolo, dal quale lo faremo uscire, se il nostro fiato basterà, come farfalla piena di colori⁷⁸.

L'8 settembre 1920 Prezzolini comunica a Signorelli l'invio del saldo di 500 lire – come testimoniato anche da una raccomandata del 9 settembre – per la «cessione dei diritti di autore della traduzione del Cecof» e aggiunge un riferimento alla moglie Dolores, che farebbe ipotizzare anche un suo coinvolgimento nella revisione: «Penserà lei poi a dividere con Dolores il non grosso peculio. Ma con questo non intendo esaurito il mio debito verso di lei, perché io le sono molto grato d'aver voluto associare il suo nome e la sua opera a quella mia, non soltanto con la simpatia, che sempre mi ha dimostrato» (FSFC).

Le parole, l'entusiasmo e il giudizio di Prezzolini sulla *Step-pa* – ed anche la sua generosità, alla quale solo in parte, come afferma Rizzi, è ascrivibile il fatto che il suo nome non comparve accanto a quello di Signorelli traduttrice, perché in verità «quella eseguita da Olga era ben più che una traduzione di servizio»⁷⁹ – si intrecciano indirettamente a quelle usate da Signorelli in alcune lettere che scrive a Papini, con il quale ebbe una fitta corrispondenza tra il 1917 e il 1921 (proseguita poi in modo sporadico fino al 1953)⁸⁰; il 24 giugno 1918 Olga scrive: «Ho rilette molte cose di Čechov, che mi sono sembrate belle e mai lette. Ho cercato invano le novelle tradotte da Soffici. Il volume è esaurito ed è in ristampa. Le sarei grata se lei potesse farmi avere l'elenco delle novelle tradotte, cioè i titoli. Mi ricordo solo la “Signora dal canino”»⁸¹. Due questioni meritano qui di essere sottolineate. La prima riguarda il successo di Čechov attraverso le traduzioni di Soffici e Jastrebcov, in ristampa a distanza di otto anni dalla prima pubblicazione. Più importante ancora è la probabile ragione di questo successo e di questo interesse: l'idea che Čechov possa contare, a una rilettura, su una nuova vita; cioè l'idea che sia

⁷⁸ Cit. in Rizzi, *Olga Resnevič Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento* cit., p. 65.

⁷⁹ Ivi, p. 66.

⁸⁰ *L'epistolario di Giovanni Papini e Olga Signorelli*, a cura di R. Vassena, in *Archivio russo-italiano VI* cit., pp. 149-300.

⁸¹ Ivi, lettera n. 71, p. 234. La pagina non cambia nelle seguenti due citazioni.

maturata una stagione culturale e letteraria propizia a una sua nuova e vitale collocazione (e il legame con l'ambiente vociano funge in questo senso da catalizzatore).

Signorelli prosegue dicendo che vorrebbe «tradurre qualche altra sua novella» e poi aggiunge: «Mi dà un certo piacere il penetrare queste opere perfette, uscite da un cuore freddo e da una mente osservatrice priva di qualsiasi illusione o fede. Egli credeva sì, ma solo nel finito e razionale. [...] La sua non fede ha la potenza di tutte le fedi vere e sincere: sembra che egli gela tutto ciò che tocca». Poi arrivano i raffronti: Dostoevskij e Tolstoj sono «del domani», Čechov «è di oggi»; Čechov è «l'ultimo pittore russo» e permette di «capire la Russia di oggi». Infine, sull'umorismo Signorelli afferma: «Come è bello quel suo riso amaro, l'umor russo, il burlarsi di sé e di tutto, nei primi anni!».

Le parole di Signorelli traduttrice *ex-medica* (si allontana da quest'ultima professione finita la guerra), che di Čechov mette non a caso a fuoco l'occhio clinico, non sono condivise da Papini, che le risponde da Bulciano il 2 luglio con un leggero rimprovero: lasciare Dostoevskij per Čechov è un peccato. Papini si riferisce alla traduzione dei *Demoni*, che avevano progettato insieme intorno al 1917; un obiettivo che Signorelli persegue con tenacia, consegnando il primo libro nel dicembre del 1918⁸². La posizione di Papini su Čechov è fin troppo chiara: «Quell'aridità netta cruda di C<echov> può essere ammirabile per noi disgustati, a volte, del sentimento falso e costretto ma l'arte, secondo il mio giudizio, non è specchio né microscopio. È una scala per l'evasione, è un ceffone sulla guancia, è un pungimento per gli occhi, per il cuore»⁸³. Molto Papini, e poco Čechov.

Comprendibilmente, Signorelli non lascia che lo scambio su Čechov si concluda con questa osservazione e torna sull'argomento nella lettera dell'8 luglio 1918. Vorrebbe – spiega – saper descrivere la bellezza di Norma e Ninfa (oggi in provincia di

⁸² Sulle vicende di questa traduzione già pronta nel 1919 e che sarebbe dovuta uscire per Vallecchi e che invece uscì per Campitelli di Foligno solo nel 1928 con il titolo *Gli ossessi*, si vedano Rizzi, *Olga Resnevič Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento* cit., pp. 91-994 e *L'epistolario di Giovanni Papini e Olga Signorelli* cit., in particolare le pp. 279, 280, 287.

⁸³ *L'epistolario di Giovanni Papini e Olga Signorelli* cit., p. 235.

Latina), dove «perfino il treno correva lento, oscuro, mandando scintille colle boccate di fumo. E forse allora Lei capirebbe perché qualche volta mi piace Cecov per quanto non ho lasciato mai Dost<oevskij> per Cecov»⁸⁴. Čechov, dunque, le piace anche per la capacità di costruire atmosfere cariche di energia e capaci di unire lentezza e intensità, riuscendo a «mandare scintille», a scuotere il lettore con pennellate di colore. Rovescia così, con eleganza ed efficacia, il giudizio limitativo dell'interlocutore, mostrando un modo diverso, e decisamente meno provinciale, di provocare quel «pungimento» per occhi e cuore negato da Papini. Signorelli conclude: «“Bisogna essere italiani per capire i Promessi sposi”, Lei mi disse una volta. Bisogna essere russi per amare Cecov. Ed io ho tradotto la Steppa»⁸⁵. Con eleganza, di nuovo, Papini è accusato di non capire questo autore.

Signorelli si sofferma di nuovo sulla *Steppa* in una lettera di due anni dopo, il 24 marzo 1920, quando manca poco all'uscita della traduzione, e sente l'urgenza di chiarire il senso della sua esperienza: «Riguardo all'azione pratica di cui le scrissi nell'ultima mia – non mi sono espressa bene. Io ho pensato soprattutto come azione pratica quel che noi già facciamo traducendo e pubblicando quel che meglio fa conoscere la Russia e che è espresso dai suoi stessi grandi scrittori e prosatori»⁸⁶. La traduzione è dunque una militanza, un'operazione culturale collettiva – «quel che già facciamo» – che riflette, in questo caso, la proposta vociana di un'arte autonoma di alto valore culturale contrapposta all'eteronomia della produzione editoriale di opere destinate invece al consumo⁸⁷.

⁸⁴ Ivi, p. 236.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Ivi, p. 281.

⁸⁷ Sulla contrapposizione bourdieusiana tra i due poli di autonomia ed eteronomia nel campo letterario si veda *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992, trad. it. di A. Boschetti ed E. Bottaro, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2005. Per un approfondimento sui concetti cardine del libro si vedano l'*Introduzione* di Boschetti alla traduzione italiana cit., pp. 11-44, e i saggi di A. Baldini: *Introduzione a Pierre Bourdieu e la sociologia della letteratura*, «Allegoria», 55, 1, 2007, pp. 9-25; *Il concetto di campo per una nuova storiografia letteraria*. «Le regole dell'arte» di Pierre Bourdieu, «Nuova rivista di letteratura italiana», XXVII, 2, 2015, pp. 141-155.

Il desiderio espresso da Signorelli nel 1918 di «tradurre qualche altra sua [di Čechov] novella» si realizza con le successive due pubblicazioni čechoviane: nel 1921 esce su «La tribuna» la traduzione di *Corredo* (Pridanoe, 1883)⁸⁸, un breve ma denso racconto narrato in prima persona e incentrato su due donne, madre e figlia, che vivono isolate in una casetta ricoperta di fogliame (che rievoca il modello delle case stregate del primo Ottocento) e dominata all'interno dal caos di stoffe e pezzi di carta – il paradosso, sembra suggerire il narratore, è che la casa si trovi in città e quindi l'isolamento sembrerebbe più che altro riflettere una condizione emotiva e interiore. *Corredo* è una miniatura di mistero e di morte, in cui la protagonista riempie bauli su bauli di corredo per la figlia, ma la morte le porta via dapprima il marito e poi la figlia stessa, cosicché si vanifica il gesto di cucire, a cui aveva dedicato tutta la vita. Prive di carattere tragico o di funzione narrativa, le morti sono raccontate come fatti già avvenuti in un tempo sfocato (la narratrice si rivolge a un semisconosciuto che torna via via a farle visita), perfino sono rivelate solo da alcuni dettagli apparentemente banali o casuali, come una foto del marito che entra nello sguardo dell'ospite. Avvolta nel mistero è anche la presenza costante e perturbante di una figura

⁸⁸ Anton Cecof, *Corredo*, trad. it. di Olga Resnevic, «La tribuna», 27 marzo 1921, p. 3. A proposito di questo racconto vale la pena accennare alla recente traduzione di Giuseppe Ghini (A. Čechov, *Il primo amore e altri racconti inediti*, a cura di G. Ghini, Ares, Milano 2018, pp. 49-60) basata sul testo di partenza del 1883 uscito su «Budil'nik» [La sveglia] e non su quello rivisto da Čechov per l'edizione Marks del 1899. Come è anche riportato nell'edizione accademica (II, 516), Čechov accorciò notevolmente il racconto, rinunciando quindi a numerosi dettagli paesaggistici e legati al piano del quotidiano; inoltre, accanto a questa operazione volta ad asciugare la prima versione, e, a mio avviso, a renderla meno esplicita, limò alcuni tratti umoristici ingenui da *feuilleton* e gli interventi dell'autore. Ghini fa notare come nell'ultima versione di questo racconto salti fuori «il peso dell'anima dell'ultimo Čechov» (p. 50). Non ci sarebbe dunque più traccia del giovane Čechov in questo come in molti altri racconti dei primi anni Ottanta, perché nel 1899 – continua Ghini – lo scrittore inserisce in molti racconti «quei caratteri che hanno reso le sue opere così originali e così anticipatrici della crisi esistenziale della modernità» (p. 11). Tuttavia, aggiunge sempre Ghini, le categorie interpretative adottate restano valide e questo è stato possibile «malgrado l'imprecisione testuale» (p. 14). Si tratta di considerazioni importanti dal punto di vista della migliore conoscenza diacronica dell'opera di Čechov; in Italia, i traduttori, inclusi quelli qui presentati, si sono basati sull'edizione Marks.

maschile che, nel finale, si nasconde quando il semisconosciuto torna a far visita alla protagonista. Per quanto riguarda la collocazione editoriale, occorre ricordare che su «La tribuna» aveva una rubrica fissa di recensioni letterarie Cecchi, la cui moglie Leonetta Pieraccini era legata al cenacolo Signorelli.

L'altro racconto tradotto da Signorelli è *Volodja* (1887)⁸⁹, pubblicato su «Nuova antologia» nel 1930, nel periodo in cui ne fu direttore, seppur brevemente, Giovanni Gentile (1875-1944).

Occorre ricordare che il contesto culturale e personale in cui si colloca questa nuova versione è oramai cambiato e al tempo maturato rispetto a quello degli esordi degli anni Dieci e dei primi anni Venti brulicanti di contatti, proposte e progetti, che, seppur non sempre realizzati (come, per esempio, quello delle traduzioni gogoliane, a cui era interessato Clemente Rebora, o della traduzione dell'*Idiota*), appaiono comunque significativi per comprendere l'entusiasmo di Signorelli, la sua importanza per poeti e letterati italiani interessati alla letteratura e alla cultura russe, nonché la sua «dedizione alla "causa" della cultura letteraria russa»⁹⁰. Questo entusiasmo non viene affatto meno in seguito, tuttavia gli anni '24-'26 sono segnati da perdite e lutti significativi nella sfera privata: nel 1924 muore Eleonora Duse, alla quale Signorelli era legata da una forte amicizia iniziata nel 1915⁹¹; la crisi coniugale con il marito Angelo, che dai primi anni Venti mostra posizioni sempre più in linea con il fascismo (prenderà la tessera nel 1932), si consuma definitivamente tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta. Per Signorelli questa fine è anche l'inizio di un nuovo percorso di vita e di maturazione intellettuale segnati dal legame con Giovanni Cavicchioli, i viaggi e i soggiorni nella riviera ligure, la frequentazione di Gor'kij, del poeta simbolista Vjačeslav Ivanov, dello scrittore e storico dell'arte Pavel Muratov e altri russi, con i quali condivide una concezione del mondo priva di coloritura politica e con

⁸⁹ Anton Cechov, *Volodja*, traduzione di Olga Resnevic Signorelli, «Nuova Antologia», 16 luglio 1930, pp. 182-193.

⁹⁰ D. Rizzi, *Olga Resnevič Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento* cit., p. 70.

⁹¹ A Duse Signorelli dedica l'importante biografia *La Duse*, Angelo Signorelli editore, Roma 1938.

radici nell'antroposofia. La sua attività di traduttrice diviene più intensa a partire dal 1928⁹²: finalmente, dopo rinvii e ostacoli, causati anche dal padre fondatore della slavistica italiana Ettore Lo Gatto, che vorrebbe rivedere le bozze e non è favorevole alla prefazione di Signorelli, escono gli *Ossessi*, e, nello stesso anno, sempre di Dostoevskij vede la luce per Carabba un volume di *Lettere* che le aveva commissionato qualche anno prima Rebora per la collana da lui diretta LIBRETTI DI VITA; dal 1929 al 1934 Signorelli si dedica anche a progetti di traduzione di narrativa sovietica, stimolata probabilmente in questo cambiamento di rotta da Malaparte. Il racconto *Volodja* avrebbe dovuto inizialmente far parte di un'antologia di autori russi dalla seconda metà dell'Ottocento fino alla contemporaneità, ma Giovanni Comisso, che le aveva commissionato il progetto, cambia idea e chiede di rinunciare ai nomi più noti⁹³.

Volodja è un racconto su un diciassettenne che dichiara il proprio amore a una donna più grande e crudele, la quale deride e umilia il giovane al punto da determinare in lui una svolta: Volodja vede improvvisamente con altri occhi questa figura femminile, mettendo a fuoco una deformità mostruosa che coinvolge anche il suo corpo; sfoga il proprio rancore verso la madre, una donna dai modi privi di autenticità, e, nostalgico del padre morto, si uccide.

Non mi risulta che *Corredo* fosse mai stato tradotto prima in italiano, mentre di *Volodja* esisteva almeno la traduzione di Olga Malavasi Arpshofen. Di certo, entrambi i racconti tradotti da Signorelli sono caratterizzati da apparizioni perturbanti e scene di relazioni familiari misteriose e complesse; l'atmosfera emotiva di solitudine, esclusione e smarrimento emerge chiaramente in *Volodja* quando si scontra con un innamoramento che enfatizza le distanze e conduce alla morte; riprendendo la categoria del *racconto di scoperta* introdotta da Vladimir Kataev, scrive infatti Giuseppe Ghini: «Il protagonista, in questo caso il giovane Volodja, si scontra improvvisamente con la vita e questo lo porta

⁹² Per una panoramica completa delle traduzioni di Signorelli si veda la *Bibliografia degli scritti e delle traduzioni*, in *Archivio Italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo* cit., vol. I, pp. 81-94.

⁹³ I racconti selezionati escono sulla rivista «L'italiano. Foglio della rivoluzione fascista», VI, 3, maggio 1931, numero interamente dedicato alla «nuova letteratura russa».

a un ripensamento totale, al rifiuto della precedente concezione del mondo ingenua e standardizzata»⁹⁴.

Alle due esperienze di Signorelli legate alla traduzione čechoviana ne segue un'altra, come è possibile ricostruire da una lettera scritta al poeta Ivanov il 17 febbraio 1928⁹⁵. Dopo due settimane di tentennamenti, Olga – la cui corrispondenza con Ivanov, emigrato a Roma nel 1924, ruota attorno alla genesi della traduzione italiana delle lettere tra Ivanov e Michajl Geršenzon⁹⁶ – si rivolge all'interlocutore confessando il suo bisogno di «usarlo»; ed esplicita: «Alcuni anni fa, traducendo *Nella notte santa* di Čechov, non sono riuscita a cavarmela con queste righe dell'Akathistos scritte da un monaco. Ora si presenta l'occasione di pubblicare questo racconto e le sarei immensamente grata se potesse aiutarmi»⁹⁷. Il 26 febbraio Ivanov ha già lavorato sull'Acatisto, come si evince da una sua lettera a Ol'ga Šor, storica dell'arte e della letteratura emigrata a Roma nel 1926, in cui scrive di aver tradotto in italiano per Olga Signorelli «una serie di citazioni čechoviane dall'Acatisto»⁹⁸. Si aggiunge così un'altra testimonianza della ricerca di Signorelli in campo čechoviano, in questo lavoro su traduzioni a volte lasciate maturare anni nei cassetti – il racconto sarebbe uscito per Carabba nel 1931⁹⁹ –, in attesa, spesso, di un'adeguata collaborazione russa in grado di

⁹⁴ Čechov, *Il primo amore e altri racconti inediti* cit., pp. 12-13.

⁹⁵ *Perepiska V. I. Ivanova i O. Sin'orelli*, a cura di Elda Garretto, in *Archivio russo-italiano III. Vjačeslav Ivanov-Testi inediti*, a cura di D. Rizzi e A. Shishkin, Europa Orientalis, Salerno 2001, pp. 463-464.

⁹⁶ Si veda su questo l'introduzione di Garretto in *Perepiska V. I. Ivanova i O. Sin'orelli* cit., pp. 457-459. *Corrispondenza da un angolo all'altro. Dodici lettere russe* nella traduzione di Signorelli «riveduta da Venceslao Ivanov» uscì per Carabba nel 1932.

⁹⁷ *Perepiska V. I. Ivanova i O. Sin'orelli* cit., p. 463.

⁹⁸ *Perepiska Vjačeslava Ivanova s Ol'goj Šor*, in *Archivio russo-italiano III* cit., p. 295.

⁹⁹ In una nota della lettera tra Ivanov e Signorelli si legge che il racconto uscì nella seguente edizione, che tuttavia non si trova negli Opac nazionali: A. Čechov, *Jonyč, Notte di Pasqua, Brava gente*, Carabba, Lanciano 1931. È interessante notare che la protagonista di *Brava gente* (Chorošie ljudi, 1886) è una ex medica che vive con il fratello, un critico letterario; tra i due avviene un progressivo allontanamento dovuto alla mancata condivisione di alcune idee tolstoiane, come quella della non resistenza al male. Alla fine fratello e sorella diventano due estranei, con due destini molto diversi: lei si riavvicina alla medicina, fornendo il proprio aiuto nella vaccinazione contro il vaiolo, lui muore dimenticato da tutti.

fugare incertezze residue. Il fermento culturale che accompagna gli anni di Čechov in Italia è fatto anche di questi ondeggiamenti, di questi incontri, di questi scambi, la cui occasionalità assume talvolta una funzione rivelatrice e maieutica.

5. Čechov agli esordi di Ettore Lo Gatto

L'importanza degli anni Venti quale spartiacque nella storia delle traduzioni dal russo, incluse quelle čechoviane, è sottolineata dal filologo Giovanni Maver in apertura della recensione intitolata *Antonio Cecov: opere recentemente tradotte*: «Quattro opere, tradotte in soli due anni – 1919-1920: per le nostre condizioni può dirsi una messe veramente abbondante ed è da rallegrarsi di questo vivo interesse dei traduttori e degli editori per uno tra i più profondi e più interessanti scrittori russi degli ultimi decenni»¹⁰⁰. Oltre a *La steppa*, le opere a cui si riferisce Maver sono *Lo zio Vania*¹⁰¹, *Il racconto di uno sconosciuto* (Rasskaz neizvestnogo čeloveka, 1893) e *Il monaco nero* (Čěrnjy monach, 1894), tradotte dall'amico Lo Gatto¹⁰², a cui oltre alla nascita della slavistica italiana dobbiamo attribuire «la maturazione di una nuova coscienza culturale dell'Italia rispetto agli studi slavi»¹⁰³.

¹⁰⁰ G. Maver, *Antonio Cecov: opere recentemente tradotte*, «Russia», I, 3, pp. 244-248.

¹⁰¹ Cfr. la nota n. 14 del primo capitolo.

¹⁰² Antonio Cěcof, *Il racconto di uno sconosciuto*, tradotto direttamente dal russo da Ettore Lo Gatto, Edizione della rivista «Russia», Napoli 1920; Antonio Cěcof, *Il monaco nero*, tradotto direttamente dal russo da Ettore Lo Gatto, Edizione della rivista «Russia», Napoli 1920; nel 1922 Lo Gatto traduce il saggio di Dmitrij Ovsjaniko-Kulikovskij, *Dagli studi sulla creazione di A. P. Čěchov*, nella raccolta dedicata a Prezzolini: *Critici letterari russi*, a cura di E. Lo Gatto, Campitelli, Foligno 1922. A proposito del *Monaco nero*, occorre ricordare che sarebbe stato a breve riproposto da altri editori in due miscellanee: *Il monaco nero ed altri racconti*, traduzione di Erme Cadei, Morreale, Milano 1925; e poi *Il monaco nero e altri racconti di Anton Čěhov*, trad. di E. Getzel, Carabba, Lanciano 1927. Elizaveta Getzel, che era nata a Saratov e si era trasferita a Napoli negli anni Ottanta dell'Ottocento (si veda la scheda di Agnese Accattoli: <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=1176>) (ultima consultazione in data 04.03.2022), sempre nel 1927 e sempre per Carabba traduce un'altra raccolta čechoviana: *I contadini e altri racconti di Anton Čěhov*.

¹⁰³ A. D'Amelia, *Un maestro della slavistica italiana: Ettore Lo Gatto*, «Europa Orientalis», 6, 1987, p. 329. Segnalo a proposito di Lo Gatto la recente uscita di

Lo Gatto era nato nel 1890 a Napoli, come la duchessa d'An-dria, e come lei aveva cominciato a studiare russo con Verdinois, ma l'incontro decisivo con la Russia avviene quando, prigioniero durante la prima guerra mondiale in un campo austriaco, trova in un cassetto un libro di racconti di Nikolaj Uspenskij, le poesie di Vasilij Žukovskij e la lettera di Belinskij a Gogol', e decide così di procurarsi una grammatica e un dizionario russo-tedesco per iniziare a leggerli.

Nei primi anni del dopoguerra l'attività di divulgazione della cultura russa da parte di Lo Gatto è vivacissima, e in questo pas-saggio – che si apre enormemente, attraverso la traduzione, ai testi di prosatori e poeti russi, ma anche a opere di carattere filo-sofico, storico e musicale – si collocano anche le sue traduzioni čechoviane pubblicate per le Edizioni della rivista «Russia», da lui fondata. A proposito di questo progetto editoriale, che fu accolto con grande entusiasmo da numerosi intellettuali e scrit-tori italiani, tra cui Rebora, Prezolini, Papini e altri, Antonella D'Amelia scrive:

In quella Napoli, in cui si erano sviluppati i primi germi di una co-noscenza sistematica del mondo slavo e della Russia con l'istituzione nel 1836 da parte dei Borboni di un insegnamento di lingua russa [...], il giovane russista pubblica nel 1920 il primo fascicolo di una rivista, «Russia», destinata a segnare una svolta decisiva nell'ambito degli studi slavistici italiani. Una rivista edita artigianalmente e in modo saltuario fino al 1926, di cui fu unico direttore, redattore e compilatore, e nelle cui annate è già chiaramente delineato il successivo indirizzo di studio del suo ideatore. Dalle pagine di «Russia» emerge nitido il ritratto del futuro Lo Gatto – storico della Russia e della sua cultura, studioso di teatro, cultore di letterature slave, traduttore-poeta, appassionato conoscitore di filoso-fia e d'estetica, vivace giornalista¹⁰⁴.

È curioso e al contempo emblematico del valore attribuito a Čechov da Lo Gatto – che tra l'altro aveva particolarmente ap-prezzato *La steppa* di Signorelli, invitandola a collaborare con la

Sono contento di avverti continuato. Lettere a Ettore Lo Gatto conservate alla Biblio-teca nazionale di Roma, a cura di V. Bottone e G. Mazzitelli, con la collaborazione di P. Avigliano, Biblioteca nazionale centrale, Roma 2021.

¹⁰⁴ D'Amelia, *Un maestro della slavistica italiana* cit., p. 333.

nascente rivista, come realmente accadde dal 1921 al 1924¹⁰⁵ – il fatto che nel primo numero di «Russia», contenente a sua volta la traduzione del racconto di Čechov *In mare (racconto di un marinaio)*¹⁰⁶ (V more, 1883), i lettori siano invogliati ad abbonarsi alla rivista attraverso il seguente annuncio sottostante al sommario: «Gli abbonati riceveranno in dono il volume “Cècof, Il monaco nero” (in commercio L. 1,50) e potranno acquistare: “Cècof, Il racconto di uno sconosciuto” (in commercio Lire 2,50), inviando cartolina vaglia di Lire 1,50, direttamente alla nostra amministrazione: Piazza Amedeo N. 179 – Napoli».

I racconti offerti «in dono» sono due racconti lunghi importanti per una visione profonda e più completa del mondo čechoviano; Lo Gatto, da questo punto di vista, è una figura di “traduttore nuovo”, che dà voce a un progetto di vastissima divulgazione della letteratura russa, puntando soprattutto sui grandi testi, sui grandi autori, oltre che sui grandi numeri. Da questo punto di vista sono particolarmente utili le parole di Rizzi, quando, a proposito della sintonia che, di fatto, tra Lo Gatto e Signorelli non si creò, scrive:

In generale, c'è ragione di pensare che il genere di intellettuale che gradatamente Olga stava diventando in quegli anni – désengagée, lontana da ogni accademismo, con l'idea che l'attività letteraria fosse più una necessità spirituale e meno una militanza – doveva renderla non troppo congeniale a Lo Gatto rispetto ad altri esponenti dell'intelligencija russa all'estero che circolavano allora in Italia. Senza contare che Olga non aveva una cultura filologico-letteraria specialistica che la potesse rendere, per chi come Lo Gatto era allora impegnato a gettare le fondamenta della slavistica scientifica italiana e a dotarla di un contorno istituzionale, un interlocutore di particolare interesse¹⁰⁷.

Il *Racconto di uno sconosciuto*, testo che risente dell'influenza di Turgenev e di Tolstoj, si apre con una annotazione miste-

¹⁰⁵ Si veda la lettera di Ettore Lo Gatto del 20 novembre 1920 citata in Rizzi, *Olga Resnevič Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento* cit., p. 67.

¹⁰⁶ A. P. Cècof, *In mare (racconto di un marinaio)*, traduzione di Ettore Lo Gatto, «Russia», I, 1920-1921, pp. 37-40.

¹⁰⁷ Rizzi, *Olga Resnevič Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento* cit., p. 69.

riosa da parte del narratore Vladimir Ivanyč, un ex tenente di vascello in pensione, che afferma: «Per ragioni sulle quali non è ancora il momento di trattenermi a lungo, dovetti prendere il posto di servitore presso un funzionario pietroburghese, di cognome Orlov»¹⁰⁸. Tuttavia, già nel paragrafo successivo si ha uno svelamento parziale del motivo per cui l'uomo aveva deciso di lavorare da Orlov: «Entrai al suo servizio perché suo padre, noto uomo di Stato, era da me considerato un serio nemico della causa alla quale io ero devoto. Facevo conto, che vivendo presso il figlio, dalle conversazioni, che avrei sentite e dalle carte e dalle note, che avrei trovato sul tavolo, avrei potuto studiare dettagliatamente i piani e le intenzioni del padre»¹⁰⁹. Ma anche qui, come in molti altri racconti čechoviani, la questione iniziale si dissolve nei due paragrafi d'apertura, mentre avanza in primo piano il succedersi lento degli eventi, in cui il protagonista si trova coinvolto e di cui narra in prima persona.

Attraverso il racconto dell'ex tenente si ricostruisce così la relazione tormentata tra lo spietato e indifferente Orlov e Zinaida Fëdorovna, una donna fragile che sacrifica il proprio matrimonio per il funzionario pietroburghese. Vladimir Ivanyč cerca invano di salvare Zinaida, partendo per un lungo viaggio all'estero con una tappa anche a Venezia (città visitata da Čechov nel marzo del 1891), ma lei muore dopo aver dato alla luce Sonja, figlia di Orlov. La narrazione si conclude con il ritorno del servitore e della piccola a Pietroburgo, dove Orlov, attraverso l'espedito di un biglietto che fa recapitare a Vladimir Ivanyč, si sbarazza di Sonja proponendo di destinarla a una donna che dirigeva «una pensione, sul tipo dei giardini d'infanzia»¹¹⁰.

Maver, che considera *Il racconto di uno sconosciuto* non tra i migliori di Čechov, conclude la sua recensione rimandando alle parole del narratore sulla speranza riposta nelle generazioni future e, al contempo, sull'importanza di vivere pienamente la vita nel presente: «Il colore è oscuro, ma lascia intravedere una tinta

¹⁰⁸ Čècof, *Il racconto di uno sconosciuto* cit., p. 5. Per la figura del protagonista Čechov si era ispirato a un ufficiale di marina che aveva condiviso il programma dell'organizzazione terroristica «Narodnaja volja» (Libertà popolare).

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 93.

più chiara, non ben definibile ancora (“non ancora” potrebbe essere il motto di tutta l’opera di Cecov)»¹¹¹.

Protagonista dell’altra *povest’* tradotta da Lo Gatto, *Il monaco nero*, solitamente definita dalla critica russa con l’aggettivo «enigmatica»¹¹², è il professor Kovrin, un giovane visitato dalle apparizioni di un monaco – il suo doppio, in una delle interpretazioni proposte da Igor’ Suchich¹¹³, secondo il quale il tipico procedimento romantico permette al personaggio di esprimere il suo inconscio – con il quale intrattiene conversazioni appaganti, che gli restituiscono vitalità ed entusiasmo. Tanja, la moglie, lo convince a curarsi e lui guarisce dalle allucinazioni, divenendo però più infelice e aggressivo. Il racconto, soprattutto nella parte finale, evolve per ellissi e brevi condensazioni, con una tecnica che può essere già avvicinata ai caratteri tipici del modernismo: il fallimento del matrimonio, per esempio, ci viene comunicato così: «Egli non viveva più con Tanja, ma con un’altra donna, che era due anni più anziana di lui e lo curava come fosse un bambino»¹¹⁴. Ma proprio la prima moglie si ripresenta nell’explicit attraverso la lettera che scrive a Kovrin, accusandolo di non essere affatto l’uomo straordinario che aveva creduto, bensì un pazzo; come se in lui avesse amato – spiega Suchich – lo status sociale di «genio» e non la persona in concreto, nelle sue molteplici sfaccettature. La sola vista della grafia di Tanja scatena in Kovrin una serie di memorie¹¹⁵ disforiche sui fallimenti rimossi e l’uomo non riesce a liberarsi dai pezzetti

¹¹¹ Maver, *Antonio Cecov: opere recentemente tradotte* cit., p. 247.

¹¹² Rimando, in particolare, a V. B. Kataev, *Proza Čechova: problemy interpretacii*, Izd. Mgu, Moskva 1979, p. 192.

¹¹³ I. N. Suchich, «Černyj monach»: *problemy ierarchičeskogo myšlenija*, in Id., *Problemy poëtiki Čechova*, Filologičeskij fakul’tet Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta Sankt-Peterburga, Sankt-Peterburg 2016, pp. 157-175. Suchich riconduce all’Apocalisse le origini della leggenda sul monaco nero che Kovrin inizialmente racconta a Tanja; inoltre, vede nella simbologia del monaco l’annunciazione della morte.

¹¹⁴ Antonio Cècof, *Il monaco nero*, tradotto direttamente dal russo da Ettore Lo Gatto cit., p. 41.

¹¹⁵ Sull’importante tema della memoria e del ricordo nel *Monaco nero* si sofferma Claire Whitehead nell’articolo *Anton Chekhov’s «The Black Monk»: An Example of the Fantastic?*, «The Slavonic and East European Review», 85, 4, 2007, pp. 601-628.

di carta in cui riduce la lettera nemmeno quando li getta dalla finestra: il vento li riporta indietro. La visione della baia con le sue sfumature azzurre e verdi, unita al suono della serenata proveniente dal piano di sotto creano infine le condizioni per l'ultima apparizione del monaco nero, prima della morte del protagonista malato di tubercolosi.

Far conoscere al pubblico italiano degli anni Venti questi due racconti voleva dire metterlo in contatto con due anelli fondamentali di congiunzione dell'intera opera di Čechov e in essa ben radicati, ovvero con il volto più maturo della prosa psicologica e introspettiva, offrendogli così un paesaggio che arricchiva quello degli albori proposto da Romanovskaja con *Una storia noiosa* e poi da Soffici e Jastrebcov con *La signora dal canino* e gli altri racconti degli anni Novanta.

Dopo i racconti lunghi, Lo Gatto pubblica la traduzione del raccontino dei primi anni Ottanta *In mare*¹¹⁶, in cui due marinai, padre e figlio, spiano attraverso una fessura ciò che avviene dentro la cabina di due sposi novelli: come se assistessimo a un film muto¹¹⁷, vediamo lì solo i gesti della coppia, in particolare il movimento del capo della donna, che fa cenno di no, generando un equivoco. La sposa, infatti, non trascorre la prima notte di nozze nella cabina con il marito, bensì con un banchiere inglese, che ricompensa il neo sposo con una considerevole somma di denaro. A questo punto, i due marinai allontanano tristemente lo sguardo dalla fessura, facendo così calare il sipario su una narrazione fatta di gesti dapprima equivoci e poi sempre più chiari. Nessuna vena umoristica tratteggia questa manciata di pagine

¹¹⁶ Ghini propone una traduzione della primissima edizione di questo racconto, antecedente a quella che Čechov rivide per la seconda edizione Marks del 1903, in Čechov, *Il primo amore e altri racconti inediti* cit., pp. 83-92.

¹¹⁷ Nel 1916 il regista Aleksandr Ural'skij gira il film *Za pravo pervoj noči* (In difesa del diritto della prima notte) basato sul racconto *In mare*. La critica accolse il film con grande entusiasmo poiché si differenziava dalla maggior parte dei film dell'epoca per una minore densità di didascalie, il che ne rendeva più godibile la visione; viene lodata la messinscena grazie all'ottimo lavoro del regista e dell'operatore, l'italiano Anchise Brizzi, ed è inoltre sottolineata la congenialità dell'intreccio čechoviano, la narrazione attraverso lo sguardo del marinaio, un esempio di «cinema nel cinema», che non aveva richiesto modifiche per la trasposizione cinematografica. Su questo film si sofferma Anna Kovalova nel saggio: *A. P. Čechov e il primo cinema russo*, in stampa negli atti del Convegno internazionale *Sulle orme di Čechov. Riletture, adattamenti, trasposizioni* cit.

selezionate da Lo Gatto, in cui si condensa la triste vicenda della giovane sposa venduta dal marito, sullo sfondo della misera vita di due poveri marinai.

6. *Achille e Olga Malavasi*

Un'altra traduttrice di racconti čechoviani è Olga Malavasi Arpshopen (1879-?), attiva sin dai primi anni Venti non solo come traduttrice, ma anche come scrittrice di romanzi per l'infanzia, tra cui *Il segreto del pascià: romanzo di avventure* (1923)¹¹⁸. Sono poche, al momento, le notizie che possediamo sulla sua biografia: nata nel piccolo comune di Olgina nell'Estonia nord-orientale, era figlia del barone Karl Woldemar Von Arpshopen e della baronessa Sofia Vučetič Belickaja, di origine slava e nata a Trieste¹¹⁹. Il marito di Olga, Achille Malavasi, nasce a Bologna nel 1887 e si laurea in filosofia a Heidelberg; vive in Svizzera, Russia e Germania, collaborando come corrispondente con diverse riviste e quotidiani tedeschi: dal 4 aprile 1930 al 2 gennaio 1934 dirige «Il Resto del Carlino», con cui collaborava dal 1918¹²⁰. Si hanno notizie di lui come dirigente dell'Ufficio stampa della prefettura di Firenze dal 1935 al 1940¹²¹; inoltre, in una lettera di Croce del 15 settembre 1930 a Luigi Einaudi, si legge:

Le presento il dr. Achille Malavasi, che posso dir mio vecchio amico perché lo conosco da quando circa 20 anni fa era studente di filosofia in Heidelberg. Ed è un onest'uomo, cosa che sarebbe stato offensivo dichiarare in altri tempi, ma che ora bisogna pur dichiarare. Egli desidera

¹¹⁸ Il libro fu pubblicato dalla Scuola tipografica editrice di Alba; rimando a Sorina, *La Russia nello specchio dell'editoria italiana nel ventennio fascista* cit., pp. 201-202, per le notizie riguardanti *Le fiabe di Kot Murlyka* (1930), una miscellanea a cura di Malavasi, che è al contempo traduzione di alcune fiabe russe e creazione narrativa originale.

¹¹⁹ Alcune informazioni sono reperibili qui: <https://www.geni.com/people/Olga-von-Arpshopen/600000021660514951> (ultima consultazione in data 04.03.2022).

¹²⁰ Notizie reperite da *Chi è? Dizionario degli italiani d'oggi*, a cura di A. F. Formiggini, Formiggini, Roma 1928. Gli anni che hanno prodotto risultati su Malavasi sono il 1928 e il 1936.

¹²¹ Si veda G. Bonsaver, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Laterza, Roma-Bari 2013.

parlarle di cose attinenti a questioni economiche. Voglia benevolmente ascoltare quanto le dirà¹²².

Il nome di Achille Malavasi compare a sorpresa anche nel contesto della traduzione dal russo in una circostanza del tutto eccezionale: nel 1933 il regista Nemirovič-Dančenko giunge in Italia su invito della regista e attrice Tat'jana Pavlova per dirigere la sua compagnia nello spettacolo *Il giardino dei ciliegi*; ventinove anni prima, insieme a Stanislavskij, Dančenko era stato il primo regista dell'ultima opera teatrale di Čechov. Nella recensione del 21 gennaio 1933 uscita su «La tribuna» si legge: «Un eccezionale avvenimento d'arte si è avuto ieri sera al teatro Odeon per la prima rappresentazione da parte della compagnia di Tatiana Pavlova del *Giardino dei ciliegi* di Antonio Cecoff, nella traduzione italiana di Achille Malavasi»¹²³. Più avanti l'autore torna sulla traduzione commentandola così: «Le cornici sceniche – realizzate su bozzetti di Benois e Lukonwsky, i quali in parte si richiamarono alle edizioni del teatro di Mosca – diedero colore e sapore ad ogni atto. Fedele, e nel contempo italianamente bella, la versione del Malavasi»¹²⁴. Achille Malavasi, dunque, aveva tradotto per Pavlova e Nemirovič-Dančenko *Il giardino dei ciliegi*, pubblicato nel 1944 dalla Libreria del Teatro di Firenze¹²⁵.

L'esordio della moglie Olga nel campo delle traduzioni čechoviane risale al 1924, quando escono le *Novelle umoristiche* per gli Stabilimenti poligrafici riuniti di Bologna, riedite nel 1926 dall'editrice bolognese Apollo¹²⁶. La Apollo era stata rilevata nel 1924 da Giuseppe Mayländer: nato in Croazia nel 1877 da una famiglia ebraica, vive a Trieste fino al 1919, dove è proprietario della Libreria antica e moderna, che vende a Saba prima di trasferirsi a Bologna. Dai cataloghi di vendita della Apollo emerge uno spiccato interesse per la storia dell'arte, ma non mancano

¹²² L. Einaudi, B. Croce, *Carteggio (1902-1953)*, a cura di L. Firpo, Einaudi, Torino 1988, p. 52.

¹²³ *Il giardino dei ciliegi di Cecoff. Inscenato da Dančenko a Milano*, «La tribuna», XI, 21 gennaio 1933, p. 3.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Anton Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, traduzione di Achille Malavasi, Libreria del teatro, Firenze 1944.

¹²⁶ Anton Cecof, *Novelle umoristiche* cit.

titoli che «slegati da un preciso indirizzo editoriale [...] dimostravano una qualche capacità di Mayländer di proporre autori e titoli comunque in sintonia con i tempi»¹²⁷. Tra questi, relativamente alla letteratura russa, oltre a Čechov vi sono Leonid Andreev e Tolstoj¹²⁸.

Delle *Novelle umoristiche* fanno parte trentacinque racconti, alcuni dei quali coincidono con quelli già tradotti da Romanovskaja, come *Il fiammifero svedese (racconto poliziesco)*, *Un'opera d'arte*, *Un dramma*, *I nervi*, *La morte dell'impiegato*, *Che pubblico!* (Romanovskaja aveva reso con *Che razza di gente*), mentre *Il camaleonte* è in comune con la selezione di Popa e Tancredi, così come *Le scarpe* era già stato tradotto da Soffici e Jastrebcov; altri, invece, appartenenti anch'essi alla metà degli anni Ottanta, fanno parte di una selezione più originale. Tra questi troviamo *L'oratore*, tutto incentrato sull'equivoco, nel giorno del funerale di Kirill Ivanovič Vavilonov, del discorso pronunciato da un abile oratore, che in verità costruisce la sua narrazione confondendo il morto con una persona viva e presente al funerale.

L'edizione comprende una nota introduttiva della traduttrice e un saggio di Adriano Tilgher (1887-1941), filosofo e critico letterario tra i primi a notare l'originalità del teatro di Pirandello, diventandone una sorta di interprete ufficiale. Il fatto che proprio Tilgher sia chiamato a scrivere un saggio su Čechov, costituisce un indizio ulteriore della ricezione italiana di Čechov sotto la suggestione dell'umorismo pirandelliano.

Malavasi definisce così la selezione: «la prima scelta veramente organica e tradotta direttamente sul testo russo» (elemento quest'ultimo che d'altra parte viene rivendicato da tutti i traduttori e le traduttrici finora incontrati); inoltre, parla di sottotesti appena accennati nell'opera dello scrittore e che possono sfuggire all'attenzione del lettore: «Anche nelle novelle, da quelle

¹²⁷ G. Tortorelli, *Editoria e storia dell'arte: il contributo di Giuseppe Mayländer e della casa editrice Apollo*, in *L'editore Giuseppe Mayländer e la casa editrice Apollo*, a cura di A. Storelli e G. Tortorelli, Pendragon, Bologna 2013, pp. 42-43.

¹²⁸ L. Andreev, *Il diario di Satana*, tradotto direttamente dal russo da Telesio Interlandi e Boris Gurevich, Apollo, Bologna 1922; L. Tolstoj, *L'ultimo Tolstoj. Opere postume di Leone Tolstoj*, traduzione di Luigi Grillo e Boris Gurevich, Apollo, Bologna s.d. (ca 1922-27). Si veda *L'editore Giuseppe Mayländer cit.*, pp. 67-68.

che toccano l'umorismo a quelle che ci fanno intravedere una tragedia di anima (e noi ci siamo dati cura di far passare il lettore dalle une alle altre quasi attraverso una gamma) si risconteranno i motivi psicologici fondamentali indicati dal Tilgher»¹²⁹.

Il saggio di Tilgher, in verità, è dedicato al teatro; non a caso Malavasi specifica, a proposito dei racconti da lei tradotti, che «le caratteristiche di quell'arte si ritrovano tutte anche qui, o già completamente sbocciate o in embrione»¹³⁰. Nel definire il mondo čechoviano, il critico parla di «palude della quotidianità»; dei personaggi delle *pièces* dice che sono «naufraghi della vita» e poi «naufraghi in porto, come un piroscifo abbandonato di cui l'acqua lentamente riempie la stiva», sottolineando l'impossibilità di veder spuntare un raggio di sole che «solchi la loro scolorita esistenza»¹³¹. Tuttavia, il passaggio a mio avviso più originale arriva quando Tilgher mette in luce l'universalismo della realtà descritta, il dissolversi quasi magico della provincia russa, che lentamente non ha più confini né barriere:

A mano a mano che i personaggi vivono e soffrono, e si ribellano, e si rassegnano, il piccolo mondo provinciale russo scompare, e la tragedia ha echi in ogni destino, diventa la tragedia universale dell'umana sofferenza. Quale immensa arte occorra per far questo, senza dirlo, facendolo gradatamente sentire, a furia di piccole notazioni, di verità che sembrano vicine e piccine, e poi risuonano nell'anima, e si fanno grandi e terribili, e universali, senza limite di tempo e di spazio!¹³²

Questa fortunata edizione delle *Novelle umoristiche*, impreziosita dalla acuta introduzione di Tilgher, attira l'attenzione di Pietro Pancrazi (1893-1952), uno dei critici più autorevoli di quegli anni, il quale, elogiando il lavoro di traduzione e la selezione dei testi tradotti, scrive:

La signora Malavasi Arpshofen ha saputo servirsi di un italiano spedito e vivo, quale di rado si trova nelle traduzioni; non solo; ma ha scelto nell'opera umoristica di Cecof con accortezza critica così da metterci

¹²⁹ Cecof, *Novelle umoristiche* cit., p. VI.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Ivi, p. IX.

¹³² Ivi, pp. XIII-XIV.

sott'occhio lo sviluppo del suo umorismo, dallo scatto pronto di un riso che (troppo presto) fu detto inutile, fino alla pietà di quelle novelle che preludiano ai racconti seri e ai drammi¹³³.

Sono parole importanti, che mettono in luce le qualità di questo lavoro di traduzione – tra cui l'italiano «spedito» –, e al tempo stesso sottolineano la capacità di scegliere racconti in gran parte fino ad allora sconosciuti al pubblico italiano, nonché emblematici dal punto di vista dell'evoluzione della poetica čechoviana. Questo aspetto emerge ancora meglio nelle parole conclusive di Pancrazi: «E il suo umorismo, per chi ne vede i passaggi e le conclusioni, si colora di un'intima tristezza che è più pericolosa, forse, per la sua aridità, quando meno apparisce». Impossibile non pensare che si sta concludendo proprio in questi anni l'originale fase umoristica di un altro grande novelliere europeo, Pirandello, che dell'umorismo aveva esposto organicamente la teoria nel 1908¹³⁴.

Prefatori/traduttori e recensori di queste raccolte fanno dunque spesso riferimento alla categoria-chiave dell'umorismo, così come già Borgese qualche anno prima; e anticipano una prospettiva che sarebbe stata poi sviluppata da Nabokov, secondo il quale l'umorismo di Čechov non assomiglia alla via di mezzo «tra il risolino e lo sbadiglio»¹³⁵ di certi scrittori o «tra una risatina soffocata e un singhiozzo»¹³⁶ di altri, né tanto meno a quell'umorismo consapevolmente introdotto «per arrecare un

¹³³ Cito da una recensione di Pietro Pancrazi inserita nella bandella dell'edizione in mio possesso; non sono riuscita a reperire la sede di pubblicazione della recensione, ma è possibile che il breve brano sia stato scritto appositamente per pubblicizzare il volume.

¹³⁴ Laura Salmon ha dedicato uno studio importante ai rapporti tra la poetica pirandelliana dell'umorismo e l'opera dello scrittore leningradese Sergej Dovlatov: *I meccanismi dell'umorismo*, FrancoAngeli, Milano 2018. In un paragrafo dedicato alla teoria di Pirandello (mai tradotta in russo), Salmon scrive: «L'oggettività, solitamente, è considerata il risultato di un "distacco" equilibrato dalle tematiche dell'opera, ma Dovlatov e i suoi grandi precursori (ad esempio, Čechov e Pirandello) mostrano piuttosto che l'oggettività si ottiene meglio avvicinandosi completamente all'oggetto artistico» (p. 71; sull'umorismo come «imprevedibile sconvolgimento delle regole» si vedano le pp. 82-89).

¹³⁵ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, trad. it. di C. De Lotto e S. Zinato, Adelphi, Milano 2021, p. 332.

¹³⁶ *Ibidem*.

mero sollievo tecnico dopo una forte scena tragica». Scrive Nabokov, sottolineando l'originalità e il gioco di specchi dell'umorismo čechoviano: «Lo humour di Čechov [...] era squisitamente čechoviano. Le cose per lui erano buffe e tristi al medesimo tempo, ma non riuscivi a vederne la tristezza se non vedevi il lato buffo, perché i due aspetti erano legati insieme»¹³⁷.

Nel 1927 esce un'altra traduzione di Malavasi, ancora per Apollo: i *Racconti agrodolci*¹³⁸. Sono più di venti, tra cui: *L'uomo e la bestia* (Toska, 1886), storia del vetturino Iona Potapov che dai suoi clienti-passeggeri cerca invano una parola di conforto per la perdita del figlio, e che ripiega alla fine sul suo cavallo, l'unico capace di un rapporto empatico con il padrone; *La farmacista* (Aptekarša, 1886), racconto sulla moglie del farmacista dall'eloquente cognome Černomordik (in russo *čěrnij* significa nero, *mordik* deriva da *morda*, ovvero «muso», «ceffo») – lui ronfa, lei è sveglia; la sua notte è finalmente allietata dalla comparsa di due clienti sconosciuti che iniziano a corteggiarla. A interrompere ogni possibile sviluppo dell'incontro è il risveglio del marito burbero, mentre la donna ripiomba nell'infelicità di sempre; *Dal barbiere* (V cirjul'ne, 1883) – una scenetta ambientata nella bottega del povero Makar Kuz'mič Blestkin: nome emblematico che evoca il verbo *blestet'*, «risplendere», sebbene Blestkin e la sua bottega siano tutt'altro che lindi e puliti. Il barbiere si rifiuta di finir di rasare il suo avido cliente quando scopre che ha promesso sua figlia a un altro e non a lui; l'uomo, a quel punto, pur di non pagare il barbiere, preferisce restare con la testa rasata a metà. Anche *La farmacista* termina, tra l'altro, con l'accento sul denaro che il marito, prima di riaddormentarsi, chiede alla moglie di riporre: il mondo čechoviano appare talvolta scisso tra chi invano desidera di vivere e provare emozioni, e chi, invece, è immerso da sempre e senza scampo nell'egoismo, nella routine asfissiante e perfino nella cieca avidità.

In questa raccolta «agrodolce» c'è però anche spazio per un umorismo leggero, privo di marcate venature malinconiche

¹³⁷ Ivi, pp. 332-333.

¹³⁸ Anton Cecof, *Racconti agrodolci*, trad. di Olga Malavasi Arpshofen, Apollo, Bologna 1927.

o tragiche; mi riferisco, per esempio, a *La lingua troppo lunga* (Dlinnyj jazyk, 1886): una giovane moglie torna da un viaggio in Crimea e con entusiasmo e candore racconta al marito di una serie di avventure con gli accompagnatori tartari del luogo; opera uno spostamento sull'amica, come se quei fatti non la riguardassero, ma, in realtà, finisce sempre per parlare di sé, cercando poi di negare l'evidenza. Oppure, penso al racconto *La decorazione di Sua Eccellenza* (Ženskoe sčast'e, 1885), annoverato da Tolstoj tra i migliori di Čechov: è il giorno del funerale del generale Zapupyryn e la gente si accalca alla porta della sua casa per veder passare il carro funebre. Un ufficiale permette alle mogli di due impiegati di avvicinarsi e questo manda su tutte le furie uno dei due mariti, Probkin, che inizia a mettere in luce i privilegi di cui – ai suoi occhi – godono ingiustamente le donne, in un crescendo di offese e impropri. Probkin, così, nel dar sfogo a tutta la sua misoginia, non si accorge di mostrare al contempo la propria ottusità, che lo porta perfino a schiaffeggiare la serva del generale senza intuire che tra i due c'è una relazione.

Nel 1927 i *Racconti agrodolci* sono recensiti su «L'Italia che scrive»¹³⁹ dal polacco Leonardo Kociemski¹⁴⁰, che nel 1931 tradurrà a sua volta Čechov e sarà recensito da Ginzburg. Kociemski esprime un giudizio limitativo sulla selezione dei testi: «Il volume di racconti, presentato dalla signora Malavasi Arpshofen, non aggiunge molto alla fama, ormai ben consolidata, del celebre scrittore russo, le cui opere maggiori sono state tradotte e illustrate dalla critica»¹⁴¹. L'intenzione riduttiva di questo giudizio lascia perplessi: doveva infatti ancora arrivare il grande contributo della casa editrice Slavia con gli altri racconti degli anni Ottanta e i nuovi titoli della maturità – come, per esempio, *Anna al collo* (Anna na šee, 1895) e *La casa col mezzanino*

¹³⁹ A proposito delle recensioni della letteratura russa su questa rivista fondata e diretta da Angelo Fortunato Formiggini, si veda S. Mazzuchelli, *Le traduzioni dal russo nelle recensioni de «L'Italia che scrive» (1919-1939)*, in «La fabbrica del libro. Bollettino di Storia dell'editoria in Italia», XIII, 2, 2007, pp. 25-31.

¹⁴⁰ Su Kociemski si veda Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg* cit., p. 73.

¹⁴¹ Recensione di L. Kociemski a: Anton Cecov, *Racconti agrodolci*. Traduzione dal testo russo di Olga Malavasi Arpshofen [Apollo, Bologna 1927], «L'Italia che scrive», X, 12 dicembre 1927, p. 276.

(*Dom s mezaninom*, 1896), che Faccioli tradurrà nel 1931¹⁴². Parole di entusiasmo sono invece riservate alla casa editrice bolognese Apollo, della quale Kociemski scrive:

Una lode particolare merita la casa editrice “Apollo” la quale presenta questa sua nuova collezione di scrittori stranieri in una veste molto decorosa, adattando al testo bellissimi caratteri tipografici che non stancano l’occhio; questa signorilità editoriale potrebbe tuttavia esser completata con una maggiore cura nei riguardi della versione presentata, per sfuggire le pecche non gravi senza dubbio, che rivelano, almeno apparentemente, una certa inesperienza della traduzione¹⁴³.

La traduttrice elogiata da Pancrazi nell’esordio di *Novelle umoristiche* viene dunque invece criticata, e accusata di inesperienza, da Kociemski recensore della nuova raccolta.

Nel 1928 Malavasi traduce il romanzo di Ivan Gončarov *Oblomov* per l’editore Licinio Cappelli; Lo Gatto, che di lì a breve avrebbe pubblicato la traduzione integrale di *Oblomov* a inaugurare la collana «Il genio slavo» di Slavia, sempre nel 1928 scrive una recensione, intitolata *Traduttori-traditori*¹⁴⁴, in cui accusa Cappelli e Malavasi di mancanza di rispetto verso l’opera di Gončarov e verso il pubblico italiano per i numerosi tagli apportati; Lo Gatto documenta con qualche esempio un’operazione editoriale che arriva a definire «un inganno»¹⁴⁵. Niente a che vedere, dunque, con le versioni per davvero tradotte «direttamente e integralmente dal russo». Analizzando concretamente il lavoro di Malavasi, Lo Gatto aggiunge: «smagrito lo stile rimane spolpato l’eroe»¹⁴⁶. E infine, senza svelare di essere il futuro, imminente traduttore della versione completa del romanzo, il suo auspicio è che «la critica italiana voglia aspettare, prima di dare il suo giudizio sul capolavoro di Gončarov, la traduzione integrale di esso che promette la benemerita casa editrice Slavia»¹⁴⁷.

¹⁴² Antonio Cechov, *La casa col mezzanino*, versione integrale dal russo con note di Giovanni Faccioli, Slavia, Torino 1931.

¹⁴³ Recensione di L. Kociemski a: Anton Cecov, *Racconti agrodolci* cit., p. 276.

¹⁴⁴ E. Lo Gatto, *Traduttori-traditori*, «Rivista di letterature slave», III, 2, 1928, pp. 218-219.

¹⁴⁵ Ivi, p. 218.

¹⁴⁶ Ivi, p. 219.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

Dopo l'esperienza oblomoviana e nonostante l'attacco di Lo Gatto, nel 1929 Cappelli mantiene la sua fiducia nei riguardi di Olga Malavasi e pubblica un'altra sua traduzione čechoviana¹⁴⁸. Questa volta non si tratta di una raccolta di novelle umoristiche (o agrodolci), bensì della traduzione di una sola *povest'*: *La mia vita* (*Moja žizn'*, 1896)¹⁴⁹, uscita tra l'altro l'anno prima nella traduzione di Faccioli per Slavia, a riprova di come le attività degli editori si intrecciassero nel tentativo di occupare uno spazio cui il crescente successo di Čechov in Italia stava attribuendo un significato via via maggiore, in termini tanto culturali quanto economici; un tentativo che avrebbe presto visto Slavia e Polledro conquistare una provvisoria posizione egemonica.

Nella breve premessa alla traduzione, Malavasi definisce lo stile del testo di partenza «povero, dimesso, persino trasandato quasi a rendere lo stato di stanchezza e di abbattimento morale del protagonista e la prostrante, snervante desolazione dell'ambiente provinciale preso a descrivere»; e ancora: «Il Cecof, nel dettare questo racconto, si è deliberatamente servito di un linguaggio alieno dalla benché minima intenzione letteraria». Il pittore Il'ja Repin, in una lettera a Čechov del 13 dicembre 1897, a proposito di questo racconto aveva usato termini quali: «semplicità», «forza», «sorpresa», «novità» e «originalità», e complimentandosi per la sua lingua esclamava: «La Bibbia!»¹⁵⁰.

La *povest'* appartiene al periodo di Melichovo, dove Čechov visse per sette anni, dal 1892 al 1899, a stretto contatto con la natura e con la miseria straziante dei contadini¹⁵¹. Gli anni passati in questo villaggio furono molto intensi per Anton Pavlovič, sia dal punto di vista della produzione letteraria – vengono composti

¹⁴⁸ Nel 1930 esce un'altra importante traduzione di Malavasi per Cappelli: *Padre e figli* di Turgenev.

¹⁴⁹ A. Cecov, *La mia vita. Racconto d'un provinciale*, traduzione integrale dal russo di Olga Malavasi Arpschoven, Cappelli, Bologna 1929.

¹⁵⁰ A proposito della struttura della *povest'* e del suo impianto fortemente metaforico, si veda N. M. Ščarenkaja, *Žizn' v metaforičeskom zerkale: povest' A. P. Čechova «Moja žizn'»*, Izdatel'stvo Južnogo federal'nogo universiteta, Rostov-na-Donu 2016.

¹⁵¹ Sul periodo a Melichovo, si veda F. Malcovati, *Il medico, la moglie, l'amante. Come Čechov cornificava la moglie-medicina con l'amante-letteratura*, Marcos y Marcos, Milano 2015, pp. 131-134.

qui alcuni tra i racconti più famosi, come *Corsia n. 6* (Palata n. 6, 1892), *La signora col cagnolino*, *Il monaco nero* e i drammi *Il gabbiano* (Čajka, 1896) e *Zio Vanja* – sia per la sua attiva partecipazione alla vita di quel luogo e dei villaggi limitrofi, che permise la costruzione di scuole, biblioteche e ambulatori medici.

La mia vita è il racconto in prima persona di un figlio che si ribella alla mediocrità del dispotico e violento padre, un grigio architetto di una città di provincia, e quindi al benessere della famiglia d'origine. Secondo il giovane Misail, l'unica strada percorribile per l'umanità è il lavoro fisico che eguagli forti, deboli, ricchi e poveri; solo così è possibile partecipare alla «lotta per la vita». Il progresso, secondo lui, è realizzabile se il più forte non opprime il più debole. Misail fa l'operaio e si innamora della figlia di un ingegnere, Maša, che diventa sua moglie, ma per soli sei mesi. Per scelta della donna, vivono in campagna; tuttavia la passione per la vita semplice e contadina è per lei un'illusione, una passione teorica coltivata sui libri senza corrispondenza nella realtà. Maša torna in città, poi parte per Pietroburgo e lascia il marito. Misail, invece, resta fino alla fine fedele alla sua visione, ai suoi ideali di verità e dice alla moglie, riflettendo uno dei capitali della visione di Čechov: «Noi dal principio alla fine siamo stati sinceri [...], e chi è sincero ha ragione»¹⁵².

La scrittura della *povest'*, dove tutto lentamente sfuma e cambia (cambiano le scelte e i valori dei personaggi, e con essi muta il paesaggio), sembra assecondare il succedersi regolare della buona e della cattiva stagione, delle lunghe piogge e delle brevi estati, con un ritmo pacato e malinconico che, a un tratto, si colora di improvvise e intense pennellate destinate, tuttavia, a sbiadire in un attimo. Rispetto a certe rese brillanti di Malavasi nei racconti delle raccolte precedenti, soprattutto per quanto riguarda il dialogo, la scrittura è qui più «trasandata» – adopero volutamente lo stesso aggettivo che la traduttrice riferisce allo stile del testo di partenza – sia nelle parti narrate che nei discorsi diretti. Il suo talento di traduttrice non evolve dunque secondo le intuizioni di Pancrazi relative alla raccolta del 1924? Olga e Achille hanno forse collaborato, e unito le rispettive qualità, se-

¹⁵² Cecov, *La mia vita* cit., p. 190.

condo dinamiche mutevoli, nelle diverse opere? Quel che è certo è che la traduzione per il teatro e il tris di novelle, così come la vicenda dell'*Oblomov*, rendono affascinante e con lati ancora da esplorare il loro contributo nella storia delle traduzioni dell'opera di Čechov (e non solo).

6.1 *Un'altra coppia: Ada Prospero e Piero Gobetti*

Tra le uscite di questi anni segnalo qui un'altra versione čechoviana, in cui il nome della moglie-traduttrice, pur avendo avuto sicuramente un ruolo molto importante, è reso del tutto invisibile a vantaggio di quello del marito-traduttore (d'altra parte morto pochi mesi prima, ucciso, come è noto, da una squadraccia fascista, e dunque, forse, valorizzato nella sua fertile intelligenza dalla moglie): nel 1926 sul «Baretti» del 16 aprile esce lo scherzo in un atto *L'orso* (Medved', 1888) firmato da Piero Gobetti, che aveva studiato russo con la moglie di Polledro Rachele Gutman (1885-1944). In fondo alla traduzione leggiamo: «Prima traduzione diretta dal russo di Piero Gobetti» (p. 86). In verità, un paio di lettere del 1920 di Ada Prospero¹⁵³, all'epoca non ancora sposata con Piero, farebbero pensare a una differente autorialità della traduzione; il 4 agosto, infatti, Ada scrive da Finalmarina che sta leggendo *Moloch* di Aleksandr Kuprin, pensa che tradurlo sarebbe interessantissimo, poi però conclude così: «Per ora, se ho tempo, piuttosto traduco Cecov»¹⁵⁴. Nella lettera del 27 agosto, scritta questa volta da Torino, Prospero racconta: «Ho cominciato a tradurre una commedia di Cecov. Se ci fermeremo ancora qualche giorno procurerò di finirla. Certo, tradurla bene è molto difficile, perché bisogna rendere la vivacità originale e a volte popolana del dialogo»¹⁵⁵. Sembrerebbe dunque possibile che Prospero già nel 1920 si stesse riferendo proprio all'*Orso*, da lei tradotto, ma uscito in seguito come se a tradurlo fosse stato il marito da solo. In una lettera del 14 febbraio 1926 Ada scrive in codice:

¹⁵³ P. e A. Gobetti, *Nella tua breve esistenza. Lettere 1918-1926*, a cura di E. A. Perona, Einaudi, Torino 1991.

¹⁵⁴ Ivi, p. 270.

¹⁵⁵ Ivi, p. 348.

«Sinora Arnaldo per il berretto non mi ha mandato che l'orso (5 colonne e I/2)»¹⁵⁶. La curatrice, ripetendo a mio avviso lo stesso errore del «Baretti», specifica: «La traduzione de *L'Orso* (*Scherzo in un atto*) di Anton Čechov, fatta da Pietro. Sarebbe apparsa nel "Baretti" del 16 aprile 1926»¹⁵⁷.

7. Assoli maschili: Gastovinski, Faccioli, Kociemski e Ginzburg

Nel 1930, un altro traduttore di origini russe, Leo Gastovinski, traduce *Un omicidio ed altri racconti*¹⁵⁸. Due racconti lunghi aprono la raccolta: il coinvolgente *Un omicidio* (*Ubijstvo*, 1895), sulla morte brutale di Matvej Terechov per mano della cugina Aglaja durante una lite fra Matvej e il cugino albergatore Jakov, e *Contadini* (*Mužiki*, 1897), sulla vita di stenti e vessazioni in un villaggio russo che ricorda Melichovo. Seguono poi alcuni racconti, tra cui si nota il ritorno, in comune con la raccolta di Romanovskaja e Malavasi, di *Na čužbine* (1885), titolo che Gastovinski traduce *In terra straniera*, Malavasi con *L'espatriato* e Romanovskaja del tutto liberamente come *L'ex precettore*: il proprietario terriero Kamyšev e il francese Šampun', ex precettore dei figli del primo, siedono a tavola e pranzano. Kamyšev aggredisce verbalmente Šampun' cercando di dimostrargli l'inferiorità dei francesi in vari campi. Šampun', offeso, decide di partire, ma Kamyšev lo costringe a restare. Tuttavia, quando i due si ritrovano allo stesso tavolo la storia degli insulti ricomincia da capo, a indicare l'impossibilità di una reale conciliazione.

Intanto, nel 1927 era uscita per Slavia la «versione integrale e conforme al testo russo» di *Il duello* (*Duel'*, 1891), *Tre anni* (*Tri goda*, 1895), *La corista* (*Choristka*, 1886) nella traduzione di Faccioli¹⁵⁹, il traduttore čechoviano più fecondo tra gli anni Venti e la prima metà degli anni Trenta. Due anni dopo, ancora per

¹⁵⁶ Ivi, p. 649.

¹⁵⁷ Ivi, p. 650.

¹⁵⁸ A. Cekof, *Un omicidio ed altri racconti*, traduzione di Leo Gastovinski, Bietti, Milano 1930.

¹⁵⁹ Su Faccioli si veda Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg* cit., pp. 320-321.

Slavia, escono altre due raccolte: *La camera n. 6*¹⁶⁰, che include tredici racconti scritti da Čechov soprattutto negli anni Ottanta e nei primissimi anni Novanta, tra cui *Gusev* (1890), basato sulla soffocante presenza della morte nell'infermeria di una nave; *Gente difficile*¹⁶¹ (*Tjaželye ljudi*, 1886), sui conflitti all'interno di un'isterica e religiosa famiglia e sull'ereditarietà di alcuni tratti peculiari; e ancora *Il tifo*, *Vagnka* (*Van'ka*, 1886), *La zampogna* (*Svirel'*, 1887), *Granello errante* (*Perekati pole*, 1887) e *Problema* (*Zadača*, 1887), sui quali mi soffermerò più avanti. Un'altra raccolta è *Era lei!*...¹⁶², contenente più di cinquanta racconti, fra cui *Il grasso e il magro* (*Tolstij i tonkij*, 1883) – un altro della lunga serie di scenette basate sul cambio repentino di comportamento dinnanzi a chi, come il vecchio compagno di classe grasso, ha fatto carriera –, *La farmacista*, *L'oratore* e altre «novelle umoristiche», come è indicato nel sottotitolo.

L'attività di Faccioli fu particolarmente apprezzata da Ginzburg, che, a proposito delle traduzioni uscite per Slavia, scrive: «È assai difficile tradurre il Čechov; in particolar modo, però, le sue novelle, il cui stile familiare è ricco d'allusioni, di frasi pregnanti, d'anacoluti: sicché è da segnalare l'esattezza senza monotonia con cui Faccioli ha resi italiani i racconti che formano i primi quattro volumi»¹⁶³.

Le parole di Ginzburg, nette e precise, sono a mio avviso decisive per una critica delle traduzioni čechoviane: l'«esattezza senza monotonia» che riconosce a Faccioli fa pensare, da un lato, alla cura filologica riservata al testo di partenza e, dall'altro, a

¹⁶⁰ Antòn Čechov, *La camera n. 6*, versione integrale dal russo con note di Giovanni Faccioli, Slavia, Torino 1929.

¹⁶¹ Su questo racconto e la sua influenza su Kira Muratova per il film *Čechovskie motivy* (*Motivi čechoviani*, 2002) ho scritto in: A. P. Čechov e K. Muratova v zerkale A. P. Čudakova, in *Mir issledovatelja. Z. S. Papernyj, A. P. Čudakov*, a cura di L.E. Buškanec, izd. Rgggu, Moskva 2021, pp. 320-331.

¹⁶² Anton Cechov, *Era lei!... Novelle umoristiche*, versione integrale dal russo di Giovanni Faccioli, Slavia, Torino 1929.

¹⁶³ Ginzburg, *Scritti cit.*, p. 314. Si vedano anche le recensioni su «L'Italia che scrive» pubblicate sul numero XIII del 1 gennaio 1930, p. 19, rispettivamente di *La camera n. 6* e *Era lei!...!*. La prima è anonima, la seconda riporta la firma dall'ambasciatore e giornalista Paolo Vita-Finzi, che scrive: «La traduzione, che ci sembra ottima, è dovuta a Giovanni Faccioli, e il volume dà in complesso un'idea assai chiara dell'arte leggera e delicata di Cechov».

una ricerca non limitata alla precisione che permette di restituire in italiano il testo russo in un'ottica dinamica, non appiattita né, per l'appunto, monotona.

Nel 1931, per la BIBLIOTECA ROMANTICA diretta da Borgese, Kociemski ritraduce gli stessi racconti tradotti da Faccioli nel 1927, aggiungendo *Lo studente* (Student, 1894) e *Sul mare*, già tradotto da Lo Gatto¹⁶⁴. Ginzburg pubblica subito una recensione che mette in luce tutti gli aspetti negativi di questo lavoro: parla di «una serie di minute, abili correzioni» e del fatto che Kociemski avrebbe «mutato per il solo piacere di mutare», nonché di ingiustificate «interpolazioni» esornative ed esplicative; riscontra numerose imprecisioni nella traslitterazione e nella resa letterale di molte combinazioni di parola; nota anche un uso arbitrario del sistema onomastico russo, del quale vengono completamente alterate le funzioni¹⁶⁵.

Nel 1941, dal confino a Pizzoli, Ginzburg continuerà a mostrarsi particolarmente attento alla scelta dei traduttori dell'opera di Čechov: il 24 maggio scrive a Einaudi alludendo a Bruno del Re, già traduttore di *Il giocatore* (Igrok, 1866) di Dostoevskij: «Rifutate senz'altro quella proposta di traduzione di Čechov: per quell'autore (che va moltissimo) ci vuole una persona assai più esperta di cose letterarie»¹⁶⁶. Un paio d'anni più tardi, lo stesso Ginzburg s'impegna in prima persona nella traduzione di *Nemici* – racconto già tradotto da Faccioli nel 1929 in *La camera n.6* e nel 1907 dalla coppia Popa-Tancredi.

Giovanni Maccari di recente ha ripubblicato la traduzione di Ginzburg con l'aggiunta della recensione del 1931 al lavoro di Kociemski; l'edizione è ulteriormente arricchita da un articolo del curatore con spunti che permettono di ricostruire la genesi di questa traduzione¹⁶⁷. Esiste infatti una lettera del 2 aprile 1943 scritta a Franco Antonicelli, a pochi giorni

¹⁶⁴ Anton Cecof, *Il duello. Tre anni. La corista. Lo studente. Sul mare*, traduzione di Leonardo Kociemski, Mondadori, Milano 1931.

¹⁶⁵ Ginzburg, *Scritti cit.*, pp. 315-321. L'articolo esce su «La cultura», X, 6, 1931, pp. 500-504.

¹⁶⁶ L. Ginzburg, *Lettere dal confino, 1940-1943*, a cura di L. Mangoni, Einaudi, Torino 2004, p. 52.

¹⁶⁷ A. Čechov, *Nemici*, trad. it. di L. Ginzburg, introduzione di G. Maccari, Quodlibet, Macerata 2014. Il libro è uscito nella collana NOTE AZZURRE in formato e-book, da cui cito.

di distanza dalla nascita della figlia Alessandra e subito dopo il rientro dall'Aquila a Pizzoli, in cui Ginzburg afferma: «Di tradurre non ho più voglia. Avrei dovuto collaborare con tre brevi versioni all'antologia di Landolfi, ma ne ho fatta soltanto una, e non riesco a finire la seconda. Preferisco altri lavori»¹⁶⁸. L'antologia a cui si riferisce è *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni*, che uscirà solo nel 1948¹⁶⁹.

Nemici è la storia di due uomini disperati a causa di due dolori familiari: il medico condotto Kirillov soffre per la perdita del figlio di sei anni, mentre lo sconosciuto Abogin – che piomba in casa del medico nel cuore della notte con la richiesta di aiuto – si dispera per la moglie in fin di vita, salvo poi scoprire che la consorte ha inscenato il forte malessere solo per fuggire con l'amante. Čechov, secondo Maccari, inquadra in questo racconto la scena in una «doppia illuminazione» che «concorre a spostare la solidarietà su un certo personaggio, che però viene osservato nella luce opposta, con freddezza e diffidenza. Ciò non pregiudica la realtà dei fatti, ma la rifrange in un gioco di specchi nel quale ogni oggetto contiene come un riflesso del mondo dell'altro». E veramente, come spesso accade in Čechov, la realtà viene rifranta nella sua imprevedibilità e fluidità, rendendo difficile o perfino non necessario individuare un punto di vista unico.

Tra i motivi che secondo Maccari avrebbero spinto Ginzburg a tradurre proprio questo racconto, ve ne sono alcuni legati alla sua «attualità», nel 1943, «con il nemico in casa e la coscienza lacerata tra la ragione e il torto»; e colpisce la citazione conclusiva dell'introduzione, ovvero le parole rivolte da Ginzburg a Sandro Pertini dopo l'ultimo interrogatorio: «non bisogna, in avvenire, avere odio verso i tedeschi»: un gesto di nobile responsabilità storica, che evita, come in Čechov, di bloccare la dina-

¹⁶⁸ Ginzburg, *Lettere dal confino, 1940-1943* cit., p. 208.

¹⁶⁹ *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri tempi*, a cura di T. Landolfi, Bompiani, Milano 1948. La raccolta, nella quale è per l'appunto contenuto il racconto *Nemici*, fa parte della collana PANTHEON diretta da Elio Vittorini, la stessa che aveva ospitato *Americana. Raccolta di narratori nordamericani dalle origini ai nostri giorni*. Sull'argomento si veda I. Piazzoni, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Led Edizioni Universitarie, Milano 2007.

mica distruttiva della contrapposizione con i nemici. In chiusura Maccari, con un accenno alla critica della traduzione, definisce la versione di Ginzburg «asciutta» e «nitida».

Nella citazione da cui ho tratto in parte ispirazione per la mia ricerca¹⁷⁰, riferendosi alla traduzione di Zini, Ginzburg sottolineava quanto poco fino ad allora fosse stato fatto per la diffusione della letteratura russa, ma parlava in termini generali e non solo riferendosi all'opera di Čechov. Era il 1930.

Era stato fatto davvero «poco»? Forse era comunque stato fatto più di quanto sembrava, se valorizziamo il significativo apporto delle traduttrici russe attive a partire dai primi del Novecento, così come i sodalizi che si creano fra queste e gli intellettuali italiani dei campi di produzione più ristretta, come quello della «Voce». Quando gli anni Venti sfumano nel decennio successivo, il contributo più maschile degli slavisti italiani, con la polarizzazione tra il mondo dell'accademia e quello fuori di essa, è significativo in termini quantitativi e qualitativi.

Colpisce anche che sin dai primi anni del Novecento non manchi la riflessione, seppur appena accennata, sulla qualità della traduzione – pensiamo alle parole di Borgese; alla metafora del bozzolo e della farfalla di Prezzolini, e alle parole di Pancrazi –, così come va notata la generosità di alcuni revisori, perlomeno di quelli divenuti meno “invisibili” grazie ai carteggi oggi reperibili, che non pretendono di firmare le traduzioni accanto al nome della traduttrice, invece ben visibile.

E infine, ritornando all'affermazione di Ginzburg, merita particolare attenzione anche il fatto che il nome di un'altra interprete, ovvero di Enrichetta Capecelatro Carafa duchessa d'Andria (1863-1941), sia indicato come raro esempio di valente traduttrice. Già all'indomani della pubblicazione nel 1928 per Slavia della traduzione di *Guerra e pace*¹⁷¹, Leone scriveva in apertura del suo articolo *Celebrazione fattiva di Lev Tolstoj*, uscito su «Il Baretto»:

¹⁷⁰ Si veda la nota 18 dell'Introduzione.

¹⁷¹ A proposito di questa traduzione, si veda Caratozzolo, *Note sull'attività di Enrichetta Carafa d'Andria nell'ambito della russistica italiana* cit., pp. 67-69.

Una chiara letterata italiana [...], la duchessa d'Andria, traducendo per la prima volta integralmente e fedelmente *Guerra e pace* di Lev Tolstoj, [...] ha applicato da sé questo principio¹⁷², commemorando il centenario tolstojano come meglio non si poteva; e ha compiuto l'enorme lavoro, [...], con pazienza infinita e con costante amore, sì da ottenere risultati sempre ottimi, e in molte parti davvero insigni¹⁷³.

Ginzburg non sapeva allora che sarebbe toccato proprio a lui revisionare per l'edizione Einaudi del 1942 la traduzione della duchessa d'Andria, morta nel 1941¹⁷⁴, così come nel 1930 probabilmente non sapeva che la stessa duchessa avrebbe arricchito nel 1936 il variopinto mosaico delle traduzioni čechoviane con una raccolta dal titolo *Novelle*, pubblicate da Utet nella collana I GRANDI SCRITTORI STRANIERI, diretta dal 1930 al 1948 da Arturo Farinelli (1867-1948).

Far luce su quest'altra figura, che contribuì fortemente alla diffusione della letteratura russa in Italia, e nello specifico sul suo modo di tradurre Čechov, è dunque lo scopo dei capitoli che seguono.

¹⁷² Ginzburg rimanda ad André Gide e al principio di arricchire la letteratura «del riflesso di qualche opera straniera particolarmente adatta alla sensibilità di ciascuno»: Ginzburg, *Scritti* cit., p. 269.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Di questo ho scritto nel saggio *Traduzioni Einaudi di Guerra e pace (1942-2018)*, «Allegoria», 81, 1, 2020, pp. 223-235.

Capitolo secondo

Traduzione come resurrezione. Le memorie della duchessa d'Andria

Nel 1945 Benedetto Croce consegnò a Guerriera Guerrieri, direttrice della Biblioteca Nazionale di Napoli, i manoscritti – alcuni romanzi inediti e cinque quaderni di memorie autobiografiche¹ – della «compianta amica», «nobile scrittrice napoletana» Enrichetta Capecelatro Carafa duchessa d'Andria. Una scrittrice-traduttrice che approda alla traduzione in età matura, come lei stessa racconta nella parte finale delle memorie, *Gli anni napoletani*, dove, in poche frasi dense di dolore, riassume: «Ora mi sembra che la mia voce si veli per dire le ultime cose che ho da dire: non è più una sinfonia in tono maggiore, ma lievi note in tono minore»². Il riferimento è agli ultimi momenti di vita del marito Riccardo Carafa (1859-1920), che muore dopo cinque anni di malattia. Enrichetta lo raggiunge a Bologna, dove si era recato per sottoporsi a cure sperimentali, ma quando arriva, il marito è già morto. E la duchessa conclude così: «Qui non ci può essere che il silenzio. *Finis vitae*» (p. 63).

¹ Come ho già indicato nell'introduzione, e come nota Caratozzolo nel suo saggio ricco di informazioni sulla duchessa d'Andria (*Note sull'attività di Enrichetta Carafa d'Andria nell'ambito della russistica italiana* cit.), i manoscritti sono conservati nella Sezione rari e manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli (ms XX, 2-16. Nn. di ingresso 535347-535365). Oltre ai manoscritti (per i quali ricorro qui alla numerazione romana per indicare il numero del quaderno, seguita dal numero della pagina), nell'archivio sono depositati anche i seguenti romanzi inediti: *Amor Fati* (ms XX-15), *En silence* (ms XX-11), *Fiat voluntas mea!* (ms XX-16), *Fonte Gaia* (ms XX-9 e ms XX-10), *Il peccato di disperazione* (ms XX-6 e ms XX-7), *La Cia* (ms XX-8), *L'attesa* (ms XX-5), *L'attimo* (ms XX-12), *Rondini e viole* (ms XX-13). Occorre ricordare che l'archivio della duchessa d'Andria è stato distrutto nel 1945 durante i bombardamenti americani di Napoli.

² E. Capecelatro, *Gli anni napoletani*, in *Ricordi napoletani* cit., p. 63. A seguire, indico direttamente nel testo il numero delle pagine.

Dopo questo lutto, le memorie si concludono con brevi informazioni cronologiche che ci permettono di congetturare la fine della loro redazione nel 1940. La nascita di due nipotine³ e un nipote, a breve distanza dalla perdita del marito, le dà la spinta per ricominciare, perché, come scrive Enrichetta, è nel destino umano che, dopo la fine, si ricominci. Riprendere a vivere significa rimettersi a scrivere:

Mi riprese l'ardore del lavoro. Scrisi un volume: *Favole comuni e meravigliose* nel quale si rispecchia il mio stato d'animo d'allora: un'ombra traversata di luci. Poi scrissi un altro libro: *Il miracolo* e finalmente un lungo romanzo: *Rovine di stelle* con questa epigrafe di Federico Nietzsche: *Rovine di stelle. In queste rovine abbiamo edificato il nostro universo.* (p. 63)

E subito dopo: «Mi misi con passione allo studio del russo, e tradussi volume su volume: oramai saranno più di una trentina i volumi che ho tradotti»⁴ (p. 63). Lo studio del russo e la traduzione, ancor più della scrittura autoriale, rappresentano dunque la rinascita dopo il lutto della perdita del marito. Poi, un'altra perdita, un'altra «catastrofe», come scrive la duchessa d'Andria, nel febbraio del 1930, quando muore la nuora Fiammetta per un incidente aereo; e infine, dopo altri dieci anni, le memorie terminano con la dichiarazione di un desiderio personale: «E io adesso non sono altro che una nonna che aspira a diventare bisnonna» (p. 64).

1. *Infanzia e adolescenza*

Enrichetta, figlia di Antonio Capecelatro (1826-1918) e di Calliope Ferrigni de Pisone (1831-1914), nasce a Torino nel 1863 dove il padre è in servizio come Ispettore generale delle

³ Scrive Enrichetta: «La nascita della mia prima nipotina fu per me una gioia immensa. [...] Pochi mesi dopo mia nuora mi diede una nuova nipotina, un'altra Brianna, e dopo circa tre anni nasceva il secondo figlio di Vittoria, Ludovico» (p. 63). Brianna (1924-1978) sarebbe diventata scrittrice, poeta e psicoanalista; il suo romanzo *La vita involontaria* (Einaudi, Torino 1975), finalista del Premio Strega, è oggi riedito da Cliquot, Roma 2020, con la prefazione di Ilaria Gaspari.

⁴ Per l'elenco completo delle traduzioni di Enrichetta Carafa Capecelatro duchessa d'Andria rimando al punto 4a della bibliografia.

poste. Poco più di un anno dopo, la famiglia si trasferisce a Napoli e qui lei comincia «ad avere coscienza di esistere» (I, p. 39); poi, nel 1867, arriva un altro cambiamento: un nuovo trasloco, questa volta a Firenze, dove, come si legge nella parte inedita dei quaderni, «quasi subito mia madre volle darmi una compagna che, senza essere una maestra, m'insegnasse un po' a leggere e a scrivere e soprattutto a parlare la bella lingua toscana» (I, p. 42). La passione per la lettura e la scrittura sono assai precoci in questa bambina che aveva pochi «balocchi», tra cui «un carrettino di legno dipinto, una piccola secchia di rame, una scatola di animali» (I, p. 44); le bambole sono per lei un sogno:

Accanto a casa nostra c'era un magazzino di giocattoli, e ogni giorno, passandoci davanti, vedevo una grande bambola, ritta su di un sostegno, vestita di velo con un trasparente giallo. Ci lasciavo gli occhi ma non osavo sperare di averla. Mia madre intuì il mio desiderio inespresso e cominciai a credere che il sogno sarebbe potuto diventare realtà. Quante alternative di speranze e di timori! (I, p. 44).

Eppure, quando la madre le compra finalmente la bambola, Enrichetta ne resta delusa. Ama di più comporre storie, e questa «mania» non la lascia neppure la notte: «La sera, quando mi mettevano a letto, io figuravo di dormire perché mi lasciassero sola e, al buio, sotto le coperte m'immaginavo d'essere sperduta in un bosco» (I, p. 46).

All'età di sei anni viene affidata a due maestre, una di musica e una di francese; a queste si aggiungono negli anni successivi, quando avrà circa dieci anni, le insegnanti di letteratura italiana, inglese, calligrafia, disegno; inoltre Enrichetta segue un corso di ballo tenuto da una maestra inglese. Eppure, come ricorda, «i miei momenti più belli erano quelli nei quali me ne stavo sola a scrivere per *conto mio*. Buttavo giù novelle, commedie, poesie, romanzi, ma ero gelosissima di quei miei scritti che non volevo mostrare a nessuno» (II, p. 60); e poi aggiunge che, sebbene inesperta di questioni di cuore, «l'amore aveva sempre una gran parte in quello che usciva dalla mia fantasia» e che le sue «eroine erano tutte esaltate, pronte a sacrificare ogni cosa alla passione, e finivano per vendicarsi e per morire d'amore» (II, p. 61).

Come in altri casi di bambini e bambine appartenenti ai ceti alto-borghesi e nobiliari, l'educazione individuale incoraggia la tendenza all'introspezione e alla vita interiore. Enrichetta infatti, bambina «poco espansiva» che amava rinchiudersi in «quel mondo interiore che si andava formando a poco a poco» (II, p. 62), era appassionata anche di teatro – riporta i nomi del Pagliano e della Pergola, dove per lo più «si davano opere in musica», e del Teatro Nazionale, dove invece «c'erano sempre compagnie di prosa». A proposito di quest'ultimo, aggiunge: «Io adoravo il teatro di prosa ed era per me una vera festa quando mi ci conducevano. Per settimane poi ripensavo alle commedie e ai drammi che avevo uditi (preferivo i drammi)» (II, pp. 64-65). Una passione che condivideva in particolare con il padre, del quale Enrichetta racconta che dirigeva un «giornaletto», «Il Diorama», riportando nomi di attrici dell'epoca: «Allora facevano furore la Ristori, la Sadovska, e venne a Napoli la celebre Rachel» (I, p. 15). Cita anche una serie di casi linguistici interessanti legati alla censura di metà Ottocento: «Mio padre aveva continuamente da fare con la censura che scancellava periodi interi e spesso articoli interi» (I, p. 15), per cui, spiega, non si poteva usare la parola «eziandio» perché evocava Dio; non «gridando libertà», bensì «lealtà».

Il periodo fiorentino è per Enrichetta un periodo vivace, fatto di continue scoperte e di crescita, di gite e incontri importanti, inclusi i primi rapporti con il mondo russo attraverso Angelo De Gubernatis (1840-1913)⁵ e la moglie russa Sof'ja Bezobrazova. Quando nel 1877, il 27 ottobre, Enrichetta quattordicenne deve lasciare Firenze con la famiglia per un altro trasferimento del padre, a Roma, si apre una ferita profonda: «Non c'era rimedio. Quello fu un tempo per me dolorosissimo: era tutto un periodo della mia vita che si chiudeva» (II, p. 79). Perfino la casa fiorentina, pronta per essere lasciata, diveniva «triste», come ogni

⁵ Su De Gubernatis, che molto contribuì alla diffusione del patrimonio letterario e culturale slavo in Italia, si veda in particolare: S. Aloe, *Angelo De Gubernatis e il mondo slavo: gli esordi della slavistica italiana nei libri, nelle riviste e nell'epistolario di un pioniere, 1865-1913*, Tip. Ed. pisana, Pisa 2000. A proposito dell'incontro tra la piccola Enrichetta e i coniugi De Gubernatis, si veda Caratuzzolo, *Note sull'attività di Enrichetta Carafa d'Andria* cit., p. 58.

altra cosa: «Non era più l'allegra confusione di quando eravamo passati dalla casa di piazza del Duomo a questa di piazza dell'Indipendenza. Ogni colpo di martello che davano gl'imballatori mi rintonava nel cuore» (II, p. 79). La cosa che più la addolora è congedarsi dalla maestra di francese, che era stata con lei per otto anni e che aveva lasciato nel suo spirito un'«impronta» senza eguali, e ne avrebbe influenzato la produzione letteraria: Enrichetta scriverà in francese *Miettes* (Pierro, Napoli 1906) e l'inedito *En silence*.

A proposito delle maestre e dei maestri, e delle personali passioni, Enrichetta si sofferma a un certo punto sulla grammatica greca, il cui studio fu un «godimento raro»; parla di «mirabile architettura di quella lingua», concludendo così: «Non so dire poi che cosa fu quando cominciai a leggere gli autori. Qui davvero il mio godimento fu quello di chi sale su di una montagna e a poco a poco scopre intorno a sé la vastità dello spazio» (II, p. 98). E poi arriva il ricordo del suo ultimo maestro, Verdinois, con il quale studiò il russo all'età di quasi sessant'anni, impegnandosi così tanto da «mettersi in grado» in poco tempo di tradurre moltissimi libri, «gustando sempre più quella lingua così ricca, evoluta e primitiva a un tempo nelle sue forme grammaticali» (II, p. 99).

Ecco allora le due principali porte d'accesso alla traduzione dal russo delineate in due passaggi importanti delle memorie: il lutto nel 1920 per la morte del marito, e con esso il desiderio di una rinascita divenuta possibile grazie a un maestro che era stato tra i rari traduttori di valore della letteratura russa nel periodo a cavallo dei due secoli e che «continuò a tradurre enormemente»⁶ fino alla morte nel 1927; di lui la duchessa mette ben in evidenza capacità di insegnamento e virtù umane⁷.

⁶ Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg* cit., p. 69; sempre Béghin dedica altre pagine alla figura di Verdinois, tra cui: pp. 20, 24-25, 29-30, 64-65; su Verdinois e Enrichetta Carafa, rimando inoltre a Caratozzolo: *Note sull'attività di Enrichetta Carafa d'Andria* cit., pp. 61-62.

⁷ Si veda Caratozzolo, *Note sull'attività di Enrichetta Carafa d'Andria* cit., pp. 61-63.

2. *Vita adulta*

Enrichetta pubblica le prime opere in veste di autrice nel periodo romano; tra queste *Diario dantesco* (Elzeviriana, Roma 1881) – a Firenze era stata allieva di Giambattista Giuliani (1818-1884) e con lui aveva seguito il corso di esposizione della *Commedia* – e la raccolta *Rime* (Cellini, Firenze 1888). Queste ultime, riedite con alcune integrazioni nel 1892 a Napoli, contribuiscono all'affermazione della duchessa d'Andria come verseggiatrice e scrittrice apprezzata da Croce – che vede nei suoi componimenti forti echi oraziani, anacreontici e «non so quale soavità femminile»⁸ – e da altri critici e letterati dell'epoca come Carlo Catanzaro e Carlo Villani⁹.

Nel 1885 arriva a Napoli e il 19 aprile dello stesso anno si sposa con Riccardo Carafa, conte di Ruvo e poi duca di Andria, con il quale si era fidanzata a dicembre dell'anno prima. Anche lui è appassionato di teatro e scrive commedie e drammi di successo; Eleonora Duse gli chiede di scrivere qualcosa per lei, ma il «desiderio lusinghiero» della grande attrice (p. 48), ricorda Enrichetta, non venne soddisfatto¹⁰. I coniugi hanno sei figli: accanto a due morti prematuri, ci sono Antonio, Eleonora, Vittoria e Brianna. In un passaggio delle memorie, la duchessa lascia appena intuire che il dolore di cui sta parlando è da ricollegare a queste perdite avvenute tra la nascita di Antonio e quella di Eleonora: «Ma quell'anno '91 e il '92 furono segnati per me da così tremende sventure che la mia esistenza perdettesse tutto il suo equilibrio, e per molto, molto tempo, non ritrovai più me stessa [...]. Nel gennaio del '93 nacque quartogenita mia figlia Eleonora, ma purtroppo io non avevo più che Antonio e lei» (pp. 48-49).

⁸ B. Croce, *Alinda Bonacci, Vittoria Aganoor, Enrichetta Capecelatro* [1910], in Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici* [1914], Laterza, Bari 1968, vol. II, p. 385. Non serve dire quanto datato sia il paternalistico sessismo della «soave femminilità».

⁹ Si veda Caratozzolo, *Note sull'attività di Enrichetta Carafa d'Andria* cit., pp. 59-60. Nel 1897 esce un nuovo volume di *Rime* (Stabilimento tipografico della R. Università, Napoli).

¹⁰ A partire dall'inizio del secolo Riccardo Carafa si dedica quasi interamente alla politica; nel 1904 diviene senatore.

Il mare, altra passione che condivide con il marito, la aiuta forse a elaborare il lutto: «Debbo al mare di aver potuto riattaccarmi alla vita, di aver provato, per qualche ora, un senso di gioia che credevo non poter mai più ritrovare» (p. 49). Nella raccolta di rime più matura, del 1897, Croce individua due componimenti che «non sono più esercitazioni ed echi, ma poesie»¹¹. Tra queste c'è *Aliga verde*, in cui il mare è motivo ricorrente dall'inizio alla fine: «Io ben rivivo una stagion remota / per la scala de' secoli: ripenso / a un altro mar più dell'oceano immenso, / a un'altra pioggia sconfinata e vota»; l'io poetico è un'alga verde che girovaga tra i fondali e le onde, e rivede il mondo che la circondava, fino a perdersi, come recitano i seguenti due versi: «La mia vita nel mar lenta si perde / senza spazio né tempo...». Poi, commenta Croce, in questa «calma diffusa» si avverte il «travaglio del futuro», e la poesia termina con un desiderio di vita umana: «E un'indistinta vision m'assale / laggiù ne la tranquilla onda lontana, / quasi un desio di questa vita umana / ove ogni cosa de' l creato sale»¹².

«Sentimento di dolce abbandono e quasi di lassitudine», «languore che non è di morte ma di voluttà», più tardi definita «paradisiaca» – così Croce definisce la «nota personale della poetessa», citando come ulteriore esemplificazione l'altra poesia a suo parere lodevole, *Sogno d'alba*. Nelle due quartine conclusive si ripete per due volte l'immagine della protagonista «come dentro a un oceano smarrita», in cui di nuovo il tempo perde i confini e una pioggia infinita e gelata viene sprigionata dalle rose, quelle rose che sin dall'inizio cospargono con i loro petali la riva deserta di un'alba di maggio. Il mare è dunque in questi versi una sorta di culla che lenisce il dolore («ne le vene sentia quietar la vita») e incanta.

Enrichetta e Riccardo condividono l'amore per l'arte, la letteratura, il teatro e il mare; ma il punto d'incontro che completa il loro «amore romantico» è la comune discendenza da famiglie patriote, focolai di idee rivoluzionarie e antiborboniche¹³. Inol-

¹¹ Croce, *Alinda Bonacci, Vittoria Aganoor, Enrichetta Capecelatro* cit., p. 386.

¹² Ivi, p. 387.

¹³ Nello studio *Una famiglia napoletana nell'800* letto all'Accademia Pontaniana il 21 marzo 1926 e pubblicato nel 1928, la duchessa d'Andria tratteggia un ampio ritratto familiare sullo sfondo degli eventi storici italiani della metà dell'Ottocento,

tre, benché la duchessa non ami la mondanità, in *Gli anni napoletani* non sono rari i quadretti di interni e ricevimenti lussuosi, come quando rievoca la sua nomina a dama di palazzo della regina Margherita nella primavera del 1900: «La tavola splendidamente addobbata, i personaggi che vi sedevano, l'orchestra che sonava, i fiori che facevano di quella sala una serra, tutto ciò mi rese indimenticabile quella serata» (p. 50). Tra livree sfarzose, cene «raffinate e sontuose», abiti di seta o di velluto per la sera e di lana per la mattina, redingote per gli uomini, viene subito da pensare quanto fossero vicine al suo vissuto certe scene ambientate, per esempio, nei salotti dell'aristocrazia pietroburghese in *Guerra e pace*, romanzo che nel 1928 esce nella sua traduzione per Slavia, inaugurando una intensa carriera di traduzioni dell'opera di Tolstoj. E la casa stessa dei Carafa diventa presto un salotto letterario, in cui si riuniscono, tra gli altri, Croce, Gabriele D'Annunzio, Verdinois, Adolfo De Bosis, Matilde Serao e l'attrice Virginia Marini, nonché, tra gli stranieri, Émile Zola, Ellen Key, e anche il «filosofo russo Baburikin»¹⁴ (p. 57).

3. Il giardino dei ciliegi napoletano

C'è un altro momento nel finale dei ricordi del periodo napoletano che merita attenzione: la duchessa racconta che nel 1907

soffermandosi in particolare sulla figura paterna e sul nonno materno – «uomini che ebbero il culto della patria e che il culto della patria intesero da spiriti liberi, liberi nell'amore e nel sacrificio». Si veda: Duchessa d'Andria, *Una famiglia napoletana nell'800*, «Quaderni critici», VII, Bibliotheca editrice, Rieti 1928, p. 43. Il nonno paterno Francesco marchese di Ripa aveva partecipato ai moti carbonari napoletani e aveva dovuto riparare in Francia; Ettore Carafa (1767-1799) conte di Ruvo, antenato di Riccardo Carafa, fu giustiziato dai Borbone insieme ad altri repubblicani napoletani e decapitato nel 1799. Per un approfondimento sulle coppie «Enrichetta Ranieri-Giuseppe Ferrigni», «Calliope Ferrigni-Antonio Capececlatro» e «Enrichetta Capececlatro-Riccardo Carafa d'Andria», con un forte accento sulle figure femminili (la duchessa d'Andria in particolare), si veda inoltre: M. Varriale, *Tra pubblico e privato: reti familiari e relazioni di genere*, Tesi di Dottorato in Studi di genere, XXI ciclo, Università degli Studi di Napoli Federico II, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Scienze Relazionali "G. Iacono", a.a. 2007-2008.

¹⁴ Si tratta di Pëtr D. Boborykin (1836-1921), scrittore, drammaturgo e giornalista russo.

la villa vesuviana delle Ginestre viene ereditata dal figlio¹⁵. Si tratta della villa appartenuta al nonno materno, Giuseppe Ferrigni, nella quale Giacomo Leopardi aveva soggiornato nel 1833 in quanto amico intimo di Antonio Ranieri, fratello quest'ultimo della moglie di Ferrigni, Enrichetta. Anche nei *Ricordi fiorentini, romani e napoletani*, la duchessa si sofferma sulla villa e sul poeta, ricordando una lista di oggetti che gli erano appartenuti e custoditi «alle Ginestre» con «nostalgica gelosia»: «la tavola da scrivere, il calamaio, la lucerna d'ottone, il seggiolone a braccioli, il lavamano e perfino alcuni capi di biancheria usati da lui. Pare che quel seggiolone gli fosse particolarmente caro per la forma ampia e la spalliera diritta» (p. 22).

Nei ricordi del periodo napoletano la villa è per Enrichetta il luogo in cui recarsi regolarmente ogni estate, proprio a partire dal 1907; e, pur rimpiangendo come era un tempo («credo che forse sarebbe stato meglio rispettare il vecchio, anche se non aveva la maestà dell'antico», p. 58), lì si sente di nuovo bambina e «solidale» con «la terra e con quella buona gente semplice che aveva voluto bene ai morti della mia famiglia e li ricordava e mi aveva veduta bambina» (p. 58). Una sorta di giardino dei ciliegi napoletano la cui proprietà, a differenza di quella čechoviana, resta in famiglia, ma dove è ugualmente forte la connessione tra i tempi: quando Ranevskaja ritorna dall'estero e vede la stanza dei bambini, afferma commossa: «Io dormivo qui quando ero piccola... (Piange) E anche adesso è come se fossi piccola»¹⁶. Poi, alla fine del secondo atto, l'eterno studente Trofimov si rivolge ad Anja, la figlia di Ranevskaja, soffermandosi sul rapporto tra servi e padrone (la servitù della gleba in Russia era stata abolita da poco, nel 1861) e sull'importanza di vedere e riconoscere i meriti delle «anime vive» (parafrasando così il titolo dell'opera di Gogol' *Le anime morte* [1842]):

Ci pensi su, Anja: suo nonno, il suo bisnonno e tutti i suoi antenati erano feudatari, padroni di anime vive, e davvero da ogni ciliegia del

¹⁵ Sulle vicende di questa villa si veda: E. Capecelatro, *Storia di una casa di campagna: la villa delle ginestre e G. Leopardi*, Laterza, Bari 1934.

¹⁶ A. Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, a cura di F. Farina, trad. it. e contributi a cura di M. Santoro, Edizioni ETS, Pisa 2019, p. 29.

giardino, da ogni foglia, da ogni tronco vi guardano creature vive, ma davvero non sente le loro voci... Essere padroni di anime vive ha dato vita a tutti voi, a coloro che hanno vissuto prima e a voi che vivete adesso¹⁷.

Il ricordo della villa delle Ginestre offre anche alla duchessa lo spunto per soffermarsi sulla vita dei contadini con i loro riti, usi, costumi, modi di dire e formule di saluto, come per esempio «Santa notte» (p. 58), che era l'augurio sacro affinché, dopo una giornata di fatiche, la notte almeno fosse momento di pace e rassicurazioni.

Enrichetta, che sempre aveva partecipato a opere caritatevoli, scrive anche di quando per tre mesi fu promotrice di un'attività di beneficenza, in seguito al terremoto di Messina e Reggio Calabria del 1908: raccoglieva offerte per vestire tutti coloro che sarebbero usciti dagli ospedali. E – senza un soldo né uno «stambugio» – lavorando dalla mattina alla sera, con l'aiuto di molte amiche, costituì un vero «ministero» (p. 60), con donazioni anche da paesi esteri, tra cui la Russia.

Firenze e Napoli rappresentano dunque i due centri della sua vita: Firenze è la città in cui Enrichetta trascorre l'infanzia e l'inizio dell'adolescenza, periodi di studio e solitudine, ma anche di creatività e relazioni con importanti maestre e maestri. La Toscana lascia un segno indelebile, che affiora a livello linguistico, come si vedrà nell'analisi delle traduzioni, e quale motivo presente in alcune opere creative: il protagonista del romanzo *Rovine di stelle* (1928)¹⁸, il professore Onorato Aldinelli, eredita «due poderi in Valdinievole, una casa a Siena, un palazzotto signorile, a bugnato di pietra, con un cortile ad archi»¹⁹, e di Siena è la moglie Sara; e uno dei romanzi inediti, iniziato il 16 luglio 1927 e intitolato *Fonte Gaia*, è interamente ambientato a Siena. Degno di nota è che il romanzo ha tre citazioni epigrafe: da Anatole France («c'est la certitude qu'ils tiennent la vérité qui rend les hommes cruels»), Panait Istrati («Perché la bontà di un sol uomo è più potente che la malvagità di mille») e, al centro, Maksim Gor'ki, del quale la duchessa riporta: «Se gli uomini

¹⁷ Ivi, p. 57.

¹⁸ Duchessa d'Andria, *Rovine di stelle*, Ceschina, Milano 1928.

¹⁹ Ivi, pp. 43-44.

fossero sempre sinceri finirebbero sempre per intendersi»²⁰. Il rimando alla sincerità e alla verità fanno pensare anche a un altro scrittore, Čechov, che detestava la menzogna (*lož'*), come ripete insistentemente nelle lettere e come lascia emergere in numerosi racconti, tra cui, per esempio, *L'onomastico*, che la duchessa, come vedremo, avrebbe tradotto nel 1936.

Napoli, invece, rappresenta il ritorno alle origini, la città con la quale mai aveva perso il contatto: vi trascorreva le vacanze estive, e la madre, con i suoi racconti, manteneva vivo il legame con i nonni e con la città. E Napoli è anche il luogo della maturazione affettiva e intellettuale. È curioso che nelle memorie, finite di scrivere quando la duchessa ha quasi ottant'anni – «A circa settantasette anni mi è permesso questo piccolo ricordo di vanità» (p. 57), scrive a proposito di Ernest Tissot (1867-1922), che, in *Princesses de lettres* (1909), aveva definito il suo sorriso come il più bello del mondo –, ovvero quando la sua attività di traduttrice dal russo è al suo culmine, non si trovano che sporadici accenni a questa esperienza. I quaderni che ci ha lasciato appaiono piuttosto come una storia familiare e di costume, con uno spiccato interesse per le descrizioni della quotidianità dell'ultimo quarto dell'Ottocento a Napoli, con riferimenti dettagliati ai mezzi di trasporto (dalle «carrozze antiche, dette *con la partecella*», a quelle «di rimessa» e le «cittadine», fino ai primi tram a cavalli, p. 26), ai teatri (quello dei «Fiorentini», il Sannazaro, il Mercadante, che «ospitavano spesso attori celebri, cominciando dalla nostra indimenticabile Eleonora Duse», p. 29), ai riti della gente semplice (non di rado chiamata «popolino») e soprattutto ai ricevimenti e ai balli che si tenevano nelle ville private dell'aristocrazia napoletana tra duchesse, principi e principesse, oltre ai «brillanti *garden-parties*» della regina Margherita nel parco di Capodimonte.

È interessante ma non facile misurare lo spazio trasformativo che intercorre tra la prosa colloquiale, scorrevole e tuttavia sostenuta in senso letterario e talvolta perfino aulico della duchessa d'Andria autrice di memorie e di prosa creativa, e lo stile funzionale e “moderno” che si sprigiona dalla stessa penna

²⁰ Duchessa d'Andria, *Fonte Gaia*, ms XX-9, p. 1.

nel contatto traduttivo con i grandi russi. Ragionare su questo bifrontismo della scrittura di Enrichetta, a cui andrebbe aggiunta la scrittura giovanile in francese, vuol però forse dire fare i conti con ciò che l'esperienza della traduzione ha di più specifico e perfino, se si vuole, misterioso. Mi limito pertanto per ora a osservare che questa donna dalla personalità forte e sensibile, che ha dedicato molte energie e una parte significativa della vita alla scrittura creativa (dai versi della giovinezza ai numerosi romanzi della maturità), sembra poi aver trovato il suo habitat migliore in veste di traduttrice, proprio quando la sua vita non breve si avviava al tramonto; ragione non ultima del fascino e della esemplarità di questa vicenda il cui interesse, tuttavia, va ben al di là della semplice vicenda sua individuale – per quanto accattivante –, e riguarda in modo significativo la ricezione della letteratura russa in Italia nella prima metà del Novecento.

A proposito della compresenza che negli anni Venti del Ventesimo secolo si crea fra una allora neonata «russistica accademica» e una «russistica militante», Cesare De Michelis, partendo da alcuni esponenti di quest'ultimo schieramento, afferma: «Gobetti, Ginzburg, Poggioli furono anche traduttori, ed altri ne apparvero in quegli anni: lo stesso Polledro, la duchessa d'Andria, Margherita Silvestri, Raissa Naldi, Rinaldo Küfferle, Enrico Damiani, Carlo Grabher; e tutti insieme, accanto a Lo Gatto, presentarono versioni accurate sia dei classici che della produzione contemporanea, tanto sovietica quanto dell'emigrazione»²¹. La quantità vertiginosa, le sedi prestigiose, la qualità sempre alta delle traduzioni della duchessa d'Andria, chiedono dunque di mettere il suo nome non in secondo piano rispetto a quello degli uomini cui da tempo si riconosce questa funzione; e che per lo più sono più giovani e dopo di lei hanno tradotto.

²¹ C. G. De Michelis, *Russia e Italia* cit., p. 697.

Capitolo terzo

1936. Le novelle di Čechov e le traduzioni della duchessa d'Andria

1. *Il giovane Čechov. Un preambolo*

Nel 1936 vede la luce, dopo un trentennio di attenzione alla narrativa di Čechov, una raccolta di novelle che, per prestigio e diffusione della sede editoriale (la Utet di Torino), oltre che per la qualità letteraria della traduzione, riveste un'importanza particolare nella storia della fortuna dello scrittore russo in Italia. Le novelle che la duchessa d'Andria sceglie di tradurre per questa occasione appartengono tutte al primo grande decennio della produzione dell'autore, gli anni Ottanta, che, nella breve vita che gli era destinata, rappresentano dunque la fase della giovinezza.

Il 24 marzo 1888 Čechov scrive al fratello Aleksandr Pavlovič una lettera molto scherzosa nella quale annuncia di mandargli a Pietroburgo, tramite il figlio di Aleksej Pleščeev¹, un «malloppo delle mie prediche e omelie»², ovvero otto racconti che il fratello avrebbe consegnato all'editore Suvorin per la raccolta *Racconti* (*Rasskazy*, 1888). Čechov chiama scherzosamente il volume *Le mestruazioni della vita, o Sotto il c... col bastone!*, e indica il seguente ordine per gli otto racconti scelti: *La felicità* (*Sčast'e*, 1887), *Il tifo*, *Van'ka*, *Il piffero* (*Svirel'*), *Granelli erranti* (*Perekatni pole*), *Problema* (*Zadača*), *La steppa*, *Un bacio* (*Poceluj*, 1887).

¹ Aleksej Pleščeev (1825-1893) fu un poeta legato ai circoli di liberi pensatori attivi a Pietroburgo; nel 1849 venne arrestato in quanto membro del Circolo Petraševskij. Condannato a morte come Dostoevskij, commutò la pena in esilio e, tornato a Pietroburgo nel 1859, riprese l'attività letteraria, dedicandosi anche al giornalismo e alla traduzione.

² Anton Cechov, *Epistolario*, a cura di G. Venturi e C. Coisson, 2 voll., Einaudi, Torino 1960, vol. I, p. 272.

Cinque di questi – *Van'ka*, *Il tifo*, *Il piffero*, *Granelli erranti e Problema* – fanno parte, nello stesso ordine suggerito da Čechov, della raccolta *Utet* che comprende dodici racconti scritti fra il 1884 e il 1890; un periodo ampio, durante il quale la scrittura di Čechov evolve verso nuove forme e diviene più impersonale³; come ricorda Čudakov: «Proprio nel 1890 Čechov formulò il proprio credo estetico, il proprio principio artistico: il principio dell'obiettività»⁴.

Sulla produzione di Čechov negli anni Ottanta si è soffermato di recente Suchich in *Čechovskaja «studija» 1880-x godov* (Lo «studio» čechoviano degli anni Ottanta), uno dei capitoli della ricca monografia *Problemy poëtiki Čechova* (Problemi della poetica di Čechov)⁵. Lo studioso prende le distanze dalle letture che pongono una netta linea di demarcazione tra un primo Čechov (gli esordi con raccontini brevi e sketch umoristici dei primi anni Ottanta su riviste quali «*Strekoza*» [La libellula], «*Budil'nik*» [La sveglia], «*Zritel'*» [Lo spettatore], passando rapidamente ad altre come «*Oskolki*» [Schegge] e «*Novoe vremja*» [Tempo nuovo]) e un Čechov della maturità, sottolineando invece l'importanza dell'evoluzione nel segno della continuità tra Čechonte e Čechov; tra l'autore di didascalie per disegni, aforismi e scenette dominate dal dialogo simili a un fermo immagine o a uno schizzo istantaneo, e lo scrittore di racconti più “seri” e novelle psicologiche, scritti soprattutto a partire dalla fine degli anni Ottanta.

Una lettura nel segno alla continuità può essere avvalorata anche da un dato puramente numerico: tra il 1880 e il 1887, prima di *La steppa* (1888), Čechov ha già scritto centinaia di racconti, tra cui anche testi più lunghi, come *Il fiammifero svedese*, *Drama na ochote* (Dramma di caccia, 1884) o la storia d'amore

³ Ricordo qui la nota 88 del primo capitolo, in cui riporto le osservazioni di Ghini sull'operazione di correzione che Čechov apporta nel 1899 ai racconti degli anni Ottanta e riguardante sia la riduzione di espressioni popolari, gergali e colloquiali, del “linguaggio dei gesti” e dei *realia*, sia la tendenza a ridurre l'umorismo «ingenuo» legato all'aneddoto. La continuità tra la produzione degli anni Ottanta e quella a seguire dipende anche dal lavoro di revisione da parte di Čechov nella fase matura della sua produzione sui racconti degli anni Ottanta.

⁴ Čudakov, *Poëtika Čechova* cit., p. 77. La traduzione è mia, qui e negli altri saggi critici russi citati nel presente capitolo, se non diversamente segnalato.

⁵ Suchich, *Problemy poëtiki Čechova* cit., pp. 57-102.

Cvety zapozdalye (Fiori tardivi, 1882), pubblicata a puntate su «Mirskoj tolk» (Cronache mondane), riuscendo con il passare del tempo a ridurre al minimo le distanze tra un tipo di letteratura percepita allora come letteratura di massa e quella cosiddetta alta. Questo fatto disorienta non poco la critica coeva a Čechov degli anni Novanta: i giudizi discordanti – con accuse di casualità nella scelta delle situazioni narrate e di disarmonia narrativa – si moltiplicano. In questo atteggiamento, Boris Ėjchenbaum, nel saggio del 1944 *O Čechove* (Su Čechov)⁶, riconoscerà un errore e un'incomprensione: ciò che era sembrata «una serie casuale di fatti», in realtà era la realizzazione di uno dei principi fondamentali del lavoro artistico di Čechov; era il desiderio di cogliere la vita russa in tutte le sue diverse manifestazioni e non di descriverne aspetti statici e spesso stereotipati.

Tra le “invarianti” della scrittura čechoviana, che si sedimentano sin dai primi anni Ottanta, andrà ricordato l’“elemento iconografico”: le didascalie di Čechov accompagnano e descrivono le illustrazioni pubblicate sulle riviste umoristiche e ne sono parte integrante. Suchich le definisce un «originale fumetto degli anni Ottanta»⁷. Dunque brevità, immediatezza, comicità, dialogismo, forte legame con la quotidianità e la realtà trita di tutti i giorni sono alcuni dei tratti principali di questo primo genere. Successivamente, le didascalie čechoviane iniziano a funzionare anche autonomamente, ovvero senza il segno iconico, e così si attua un passaggio all’*aforisma* e al breve aneddoto, tra cui *Komičeskie reklamy i ob’javlenija* (Pubblicità comiche e annunci, 1882), *Kalendar’ Budil’nika* (Il calendario di «La sveglia», 1882), *Filosofskie opredelenija žizni* (Definizioni filosofiche della vita, 1883) e altri numerosi testi sempre dei primissimi anni Ottanta. Le singole frasi e arguzie si strutturano poi secondo un legame che, per quanto debole, lascia intravedere una sequenzialità e una maggiore connessione; il genere allora evolve in quello della scenetta, con una struttura che prevede una breve esposizione iniziale seguita da un lungo dialogo tra due o più

⁶ B. M. Ėjchenbaum, *O Čechove* [1944], in A. P. Čechov: *Pro et Contra. Ličnost’ i tvorčestvo A.P. Čechova v russkoj mysli XX veka (1914-1960)*, a cura di I. Suchich, commento di A. Stepanova, Izd. Russkoj christianskoj gumanitarnoj akademii, Sankt-Peterburg 2010, pp. 693-705.

⁷ Suchich, *Problemy poëtiki Čechova* cit., p. 70.

personaggi. Pensiamo a *La morte dell'impiegato*, *Chirurgia*, *Camaleonte* e numerosi altri bozzetti di questo periodo: descrizioni di scene e discorso diretto, immediatezza, scrittura interattiva e partecipata, in cui narratore e lettore condividono spesso lo stesso spazio diegetico e sono parimenti coinvolti.

E ancora, in questo laboratorio čechoviano dei primi anni Ottanta spiccano fatti presi dalla vita reale con protagonisti di ogni classe e professione. Sempre Èjchenbaum afferma che in Čechov era evidente come occorresse mostrare la Russia in tutta la sua variegata ampiezza e come per lui il medico di provincia, il postino e il diacono fossero indispensabili quanto il professore o l'ingegnere⁸.

Ciò che caratterizza la produzione čechoviana nel suo complesso e sin dagli esordi è anche la coesistenza di umorismo e lirismo, con un effetto di contrasto emotivo. Come osserva Suchich, sarebbe uno sbaglio segnare una linea di demarcazione netta tra i racconti umoristici della prima metà degli anni Ottanta e quelli lirici della seconda metà dello stesso decennio, anche perché Čechov non si muove affatto dal «riso» al «serio», bensì ci mostra entrambi questi stati d'animo «come lati differenti della medesima realtà»⁹. Malcovati, nel commentare la prima raccolta di Antoša Čechonte *Skazki Mel'pomeny* (Le favole di Melpomene), uscita nel 1884, quando lo scrittore si laurea in medicina, scrive: «C'è già il grande narratore: c'è quel misto di leggerezza, ironia, estro, amarezza, inquietudine che fa di Čechov uno scrittore impareggiabile, c'è quel modo brusco di iniziare e concludere, quella maniera asciutta di condurre la narrazione, tutte qualità che si rafforzeranno poi, ma già qui sono presenti»¹⁰.

Alcuni racconti iniziano come aneddoti e terminano in modo melodrammatico; altri seguono il cammino inverso: dal lirismo alla farsa, all'aneddoto, benché l'accento più marcato, in ogni caso, sia sempre sulla nota seria e perfino tragica. E la struttura dell'aneddoto, che come genere scompare dalla produzione čechoviana con la fine degli anni Ottanta, resta una risorsa in

⁸ Èjchenbaum, *O Čechove* cit., p. 696.

⁹ Suchich, *Problemy poëtiki Čechova* cit., p. 72.

¹⁰ Malcovati, *Il medico, la moglie, l'amante* cit., p. 53.

tanta parte della produzione di stampo psicologico del decennio seguente. Pëtr Bicilli¹¹, per esempio, vede in Ol'ga Ivanovna di *La saltabecca* il riflesso del motivo dell'equivoco, del qui pro quo, perché solo dopo la morte del coniuge Dymov lei, che lo aveva tradito con il pittore Rjabovskij, è in grado di prendere coscienza della grandezza d'animo e delle qualità umane del marito medico. A base aneddotica, senza un prologo nel senso tradizionale del termine e senza un epilogo, con un grande equivoco centrale, è anche *La signora col cagnolino*¹², in quanto il protagonista Gurov crede che il suo incontro con Anna Sergeevna sia l'ennesima avventura e non un grande amore, come invece scoprirà più tardi, una volta rientrato da Jalta a Mosca e ripreso il contatto con la routine quotidiana.

Sull'aneddoto puro, senza contaminazioni drammatiche, e come nucleo comune della struttura compositiva della maggior parte dei primi racconti di Čechov, si sofferma a lungo Suchich, sottolineando l'importanza di una situazione eccentrica con un finale inatteso, il tutto radicato nella quotidianità; lo studioso conclude nella stessa direzione di Bicilli: l'elemento aneddotico esteriore della fabula si trasforma, dalla fine degli anni Ottanta, in elemento paradossale psicologico e germina dalle viscere dell'opera čechoviana¹³.

A proposito del giovane Čechov, c'è un altro elemento da considerare, come nota Aleksandr Roskin in *Zametki o realizme Čechova* (Osservazioni sul realismo di Čechov)¹⁴ del 1939: l'influenza che su di lui avevano avuto sia la lettura di *Romanzo sperimentale* di Zola, pubblicato prima in russo che in francese sulla rivista «Vestnik Evropy» (Il messaggero d'Europa) nel 1879, sia *Introduzione alla medicina sperimentale* (1859) del fisiologo Claude Bernard. In quest'opera, Bernard riteneva fon-

¹¹ P. M. Bicilli, *Tvorčestvo Čechova. Opyt stilističeskogo analiza*, in *Tragedija ruskaj kul'tury. Issledovanija · stat'i · recenzii*, a cura di M. Vasil'eva, Russkij put', Moskva 2000, p. 286.

¹² Su questo racconto mi sono soffermata nel libro *Lo scrittore bifronte. Anton Čechov tra letteratura e cinema (1909-1973)*, Aracne, Roma 2011, pp. 81-92.

¹³ Suchich, *Problemy poetiki Čechova* cit., p. 79.

¹⁴ A. I. Roskin, *Zametki o realizme Čechova* [1939], in A. P. Čechov: *Pro et Contra. Ličnost' i tvorčestvo A.P. Čechova v ruskaj mysli XX veka (1914-1960)* cit., pp. 434-486.

damentale l'interazione tra il metodo induttivo, che dal particolare risale al generale, e quello deduttivo, che segue il cammino opposto: le deduzioni teoriche necessitano di essere testate con esperimenti specifici, e questi possono, a loro volta, condurci a nuove teorie. Un medico – nell'ottica del fisiologo francese – ha il compito di osservare con precisione i fatti accaduti al paziente, di raccogliere nuovi dati e operare un continuo confronto per la verifica dell'impostazione teorica del problema. Roskin sostiene che Čechov trasferisce un approccio simile dal campo medico a quello letterario, e i vari casi di vita che immortala con occhio obiettivo sarebbero un vettore essenziale per la creazione di un'ampia raccolta di stampo sociale.

È indubbio che la formazione da medico ebbe un ruolo decisivo sulla carriera di scrittore di Čechov e sul suo modo di riflettere; le lezioni del professore Grigorij Zachar'in (1829-1927), che, quanto a talento, Čechov paragonava a Tolstoj, lasciano una forte impronta sull'allievo. Zachar'in riteneva necessario un approccio individuale a ogni singolo caso di malattia, perché non esistono malattie in generale, bensì ammalati concreti con complicazioni individuali, così che le cure non possono essere identiche per tutti. E in questo tentativo di "individualizzare" ogni singolo caso analizzato in letteratura, come nota Kataev, Čechov non ha uguali¹⁵.

Roskin si sofferma più avanti sul procedimento della *traslazione*, del *trasferimento* (in russo «perenesenie»): può accadere che Čechov trasferisca in luoghi "esotici" esperienze dure e concretamente vissute in posti ben diversi per collocazione geografica e per condizioni di vita – è il caso di *Il duello*, ambientato nella meridionale Abchazia ma ispirato dal viaggio a Sachalin, in una tra le più terribili colonie penali dell'impero, tra il 21 aprile e il dicembre del 1890¹⁶; oppure, luoghi ristretti come una corsia di un ospedale di provincia sono un'allegoria di prigionie più grandi e reali: la Russia stessa. In questo modo – spiega Roskin – Čechov desiderava attribuire un significato realistico più vasto al singo-

¹⁵ V. B. Kataev, *K ponimaniju Čechova*, Imli Ran, Moskva 2018, p. 54.

¹⁶ In italiano, a proposito dell'esperienza dello scrittore in Estremo Oriente, si veda la traduzione del suo resoconto di viaggio: A. Čechov, *L'isola di Sachalin*, trad. it. di V. Parisi, Adelphi, Milano 2017.

lo caso, o viceversa restringere, mascherandolo, un fenomeno di ampia portata; guadagnava così in qualità, sacrificando le quantità¹⁷. E il fatto che Lenin, leggendo *La corsia n. 6*, avesse sentito un forte senso di claustrofobia, così forte da dover uscire dalla stanza in cui si trovava, secondo il critico letterario è «il riconoscimento storico dell'enorme forza del realismo čechoviano»¹⁸.

Čechov però non amava le tendenze. Desiderava essere libero, come ripete egli stesso nella lettera del 4 ottobre 1888 a Pleščeev: «Vorrei essere un libero artista, nient'altro, e mi duole che Dio non m'abbia dato la forza di esserlo»¹⁹; e «libertà» è la parola che ripete due volte in chiusura: libertà, in primis, dalla menzogna – che Čechov detestava e, nel suo stile non urlato, condannava – e da ogni forma di violenza.

A proposito delle lettere – Čechov ce ne ha lasciate più di quattromila, scritte tra il 1875 e il 1904 – alcune degli anni Ottanta puntualizzano la sua posizione e il metodo artistico che si era consolidato in quegli stessi anni. Il 30 maggio 1888, per esempio, scrive al suo editore Suvorin, che lo rimproverava di non prendere una posizione decisiva sul pessimismo, tema dibattuto nel racconto *Le luci* (Ogni, 1888):

Io ho sentito un discorso sconnesso e inconcludente di due russi sul pessimismo e debbo riferire tale discorso nella stessa forma in cui l'ho udito; formulare un apprezzamento sarà cosa dei giurati, cioè dei lettori. Io debbo cercare solamente d'aver talento, cioè di saper distinguere le deposizioni importanti dalle non importanti, di saper lumeggiare le figure e parlare il loro linguaggio²⁰.

La letteratura, dunque, non è un tribunale né lo scrittore un giudice ma un testimone, e il lettore è per Čechov parte attiva (lo si vede bene nei primissimi raccontini, in cui il narratore lo coinvolge in modo diretto con domande spesso di natura retorica), perché quel che conta è l'impostazione corretta di un problema e non la sua risoluzione. Da questo punto di vista, due romanzi ineccepibili sono *Anna Karenina* di Tolstoj e *Evgenij Onegin* di

¹⁷ Roskin, *Zametki o realizme Čechova* cit., p. 456.

¹⁸ Ivi, p. 457.

¹⁹ Čechov, *Epistolario* cit., vol. I, p. 327.

²⁰ Ivi, p. 290.

Puškin, come Čechov indica in un'altra nota lettera del 27 ottobre 1888 indirizzata a Suvorin²¹.

Čechov fa dunque il suo ingresso nella letteratura passando attraverso la medicina e influenzato dalle teorie dell'epoca, tra cui anche il darwinismo, mostrando tuttavia sin da giovanissimo una forte passione per il teatro e la lettura: quando, per esempio, rimane solo nella natia Taganrog per tre anni (1876-1879), perché il resto della famiglia si è trasferito a Mosca, frequenta assiduamente la biblioteca comunale, dove legge Cervantes, Schopenhauer, Gončarov, Turgenev; e un'altra compagnia in quella cittadina vivace sul Mar d'Azov – al confine con l'Ucraina, la cui popolazione è formata da minoranze greche, tedesche, inglesi, italiane e francesi – è costituita dalle riviste umoristiche. Pochissimi anni dopo, arrivato a Mosca, Čechov, «maestro forte e allegro della parola»²² secondo la definizione di Majakovskij, avrebbe esordito come scrittore con il suo russo ricco e vario in tutti i registri.

2. Una scommessa e la traduzione dell'incipit

Ad aprire la pubblicazione curata dalla duchessa d'Andria è *Una scommessa* del 1889²³: nella scelta dell'ordine in cui sono presentati i racconti non è stato dunque seguito un criterio di tipo cronologico, né partendo dal testo più antico – *Una notte terribile* (Strašnaja noč', 1884) – né, viceversa, dal più recente fra i selezionati, ovvero *I ladri* (Vory, 1890). La successione dei racconti ha quindi un significato e indica una intenzione che si sovrappone a quella dell'autore, configurandosi come parte dell'interpretazione in cui consiste il gesto traduttivo.

Il racconto *Una scommessa*, molto apprezzato da Tolstoj²⁴ per l'originalità dell'idea e la maestria della scrittura, si apre così:

²¹ Ivi, pp. 345-349.

²² Majakovskij, *Dva Čechova* cit., p. 975.

²³ Nel testo, dove non diversamente indicato, riporto la traduzione italiana della duchessa d'Andria, rifacendomi all'approccio critico di Berman richiamato nell'introduzione.

²⁴ Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem* cit., vol. VII, p. 667.

«Era una scura notte di autunno. Il vecchio banchiere andava da un angolo all'altro del suo studio e ripensava come quindici anni innanzi, di autunno, egli aveva dato una serata» (p. 13). È un tipico inizio čechoviano, con il quale il narratore entra subito nel vivo della situazione, senza ricostruire l'antefatto; però ci sono anche le coordinate necessarie a orientare la vicenda: la funzione di darle al lettore è assunta dal ricordo del protagonista, che pensa a una notte autunnale di quindici anni prima.

Il racconto è diviso in due parti: la prima è un flashback sulla serata introdotto da questo inizio, la seconda parte torna al presente.

Nella prima parte del flashback prevale il dialogo: la discussione sempre più accesa tra il banchiere padrone di casa e un giovane avvocato è centrale. I due hanno opinioni divergenti su pena di morte e prigione a vita. Per l'avvocato è preferibile la prigione a vita («Vivere in qualsiasi modo è meglio che non vivere», p. 14), mentre per il banchiere è preferibile la pena di morte. Il confronto sfocia in una scommessa personale: l'avvocato è disposto a essere recluso per quindici anni, al termine dei quali, se avrà resistito, riceverà una consistente somma dal banchiere.

La narrazione segue poi gli anni della reclusione del giovane, anno per anno: «Nel primo anno di reclusione», «Nel secondo anno», «Nel quinto anno», «Nella seconda metà del sesto anno», «Poi, dopo il decimo anno», «Negli ultimi due anni di reclusione». Anche in questo modo di procedere troviamo echi della scrittura degli esordi di Čechov, influenzato dalle pagine dei calendari dell'epoca, con le indicazioni della data, delle fasi lunari, con aforismi e aneddoti. Leggere questa parte del racconto dà l'impressione di seguire le lancette inesorabili di un orologio; è il tempo che Bachtin, a proposito del cronotopo nella cittadina di provincia, definisce come privo di un andamento progressivo storico ed è caratterizzato invece da un movimento «a giri stretti»²⁵.

Il giovane giurista inizia dunque a scontare una prigione volontaria in una piccola casa nel giardino del banchiere; gli è concesso di formulare per iscritto richieste limitate a quattro tipi

²⁵ M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1975, p. 396.

di oggetti: strumenti musicali, libri, vino e tabacco; agli ultimi due rinuncia subito. È totalmente escluso dalla comunicazione; infatti non può ricevere lettere, né udire voce umana: «Col mondo esterno, secondo la convenzione, egli non avrebbe dovuto comunicare che in silenzio, a traverso una finestretta, a ciò espressamente praticata» (p. 15). Colpisce l'accostamento ossimorico «comunicar/in silenzio», che è poi la condizione comune alla grande maggioranza dei personaggi della variopinta galleria čechoviana, anche quando la comunicazione avviene servendosi delle parole: i dialoghi, infatti, non funzionano, e i personaggi restano chiusi nella loro solitudine e nei loro silenzi, ricevono o danno risposte sempre dissonanti rispetto alle domande.

Costretto a questo isolamento, il giovane legge seicento volumi in quattro anni, studia le lingue straniere e impara a scrivere in sei lingue diverse. A un certo punto, però, per più di un anno «se ne stette sempre immobile, seduto davanti alla tavola, e leggeva soltanto il Vangelo». Una lettura di svolta, che lo porta a chiedere libri di teologia. Ciò che succede dopo è descritto in poche righe, e la prima parte termina con un'immagine che parla apertamente della condizione umana di chi trova la forza di aggrapparsi a una qualche verità salvifica in una situazione di reclusione: «La sua lettura era simile a chi nuotasse nel mare fra i rottami di una nave e, desiderando salvare la sua vita, si afferrasse avidamente ora ad un rottame ora ad un altro» (p. 17).

Nella seconda parte del racconto torna il presente: sono passati quindici anni e il recluso sta per essere liberato. Il banchiere però medita di ucciderlo, perché nel frattempo si è indebitato e non può pagare la scommessa. Quando di soppiatto, attraversando un piccolo corridoio, entra nella stanza del giurista, ai suoi occhi si apre uno scenario inaspettato; del recluso, addormentato con il capo reclino sulla scrivania, leggiamo: «Era uno scheletro coperto di pelle, con capelli lunghi come quelli di una donna e con una barba ispida» (p. 19). Non è più l'uomo di prima; ora è incredibilmente invecchiato e dimagrito. Una lettera appena scritta rivela il suo piano: lascerà la casa prima dell'ora stabilita, rinunciando ai due milioni della scommessa.

Nella lettera l'avvocato rivolge un'enigmatica accusa ai libri stessi che lo hanno fatto crescere e afferma il valore del proprio distacco dai desideri illusori che trascinano gli altri.

La reclusione gli ha forse insegnato una verità superiore? Oppure, separandolo dalla comunità umana, gli ha sottratto la possibilità di riconoscersi nei suoi valori? Qual è il prezzo pagato per la coscienza raggiunta? E questa coscienza è affidabile? L'autore ci sta mostrando una saggezza superiore? O una sorta di follia? Di certo, il banchiere, che ha goduto per quindici anni di perfetta libertà, non ne ha fatto un buon uso: si è impoverito ed è arrivato a concepire l'omicidio pur di non rispettare il patto liberamente assunto. Sembrerebbe dunque di poter dire almeno questo: l'uomo libero ha usato gli anni di libertà così male da scendere al di sotto degli impegni assunti, mentre il prigioniero li avrebbe usati così bene da diventare superiore alle ragioni stesse per cui aveva accettato la scommessa. I quindici anni di prigionia sarebbero dovuti essere il faticoso prezzo per la ricompensa finale e sono invece diventati un fine in se stessi, un valore da rivendicare.

Se per Čechov, come abbiamo letto nella lettera a Suvorin del 30 maggio 1888, la letteratura non è un tribunale, né lo scrittore è un giudice, ma un testimone, allora non possono esserci risoluzioni definitive nelle conclusioni dei suoi racconti, né l'ombra di un giudizio, perché quel che conta è la corretta impostazione di un problema. Noi lettori possiamo dunque, e magari dobbiamo, formulare una posizione, attribuire un senso, dare un valore. Ma in questo caso ogni interpretazione equivale a una scelta, e nessuna scelta potrà essere immune da un certo grado di scontentezza e di perplessità.

La questione iniziale – se sia meglio la pena di morte o la prigione a vita – è caduta in secondo piano rispetto all'esperienza di isolamento e di reclusione vissuta dal giurista, un'esperienza di svolta che infine ribalta il patto iniziale. Così che tanto la sua prolungata prigionia quanto la libertà del banchiere si propongono come possibili metafore della condizione umana, e del suo carattere aperto e problematico; evocando, come avviene sempre nei capolavori di Čechov e forse in tutti i capolavori, la questione della responsabilità: quella di chi legge e interpreta, oltre che quella dei personaggi e delle condizioni umane che rappresentano. Di certo, questo racconto ci mostra l'imprevedibilità dei percorsi esistenziali e la difficoltà di giudizi univoci, e ci mostra

quasi senza volerlo l'uso non scontato che può essere fatto di ogni condizione, anche la più estrema.

Damiani, nella recensione delle *Novelle*, si soffermava in particolare su *Una scommessa*, definendo la svolta del giurista una «profonda metamorfosi psicologica» e concludendo con un accenno a Pirandello: «Aspetti della molteplicità dell'individuo, che ritornano e si sviluppano così tipicamente nel nostro Pirandello»²⁶.

Abbiamo riletto il racconto così come lo ha tradotto la duchessa d'Andria, affidandoci alla sua poetica della traduzione²⁷. Facendone ora l'oggetto non più implicito ma diretto della nostra attenzione, accostiamola ad altre traduzioni²⁸, scegliendo poche frasi dell'incipit e il passaggio contenente la similitudine della lettura.

²⁶ E. Damiani, recensione a: Anton Cechov, *Novelle*. A cura della duchessa d'Andria. [Utet, Torino 1936], «L'Italia che scrive», XXI, 3 marzo 1938, p. 93.

²⁷ Per le riflessioni di carattere contrastivo mi sono avvalsa di diversi dizionari che potessero aiutarmi a collocare meglio le scelte della duchessa d'Andria e quelle di Čechov, anche in un'ottica diacronica. Pertanto, per le notazioni di uso e registro sull'italiano della traduttrice mi sono basata su un noto dizionario di quegli anni, il *Dizionario moderno* di Alfredo Panzini (Hoepli, Milano 1935, settima ed.), ma anche sul *Grande dizionario della lingua italiana* (in sigla, GDLI) di Salvatore Battaglia (Torino 1961-2002) e sul *Grande dizionario italiano dell'uso* (in sigla GRADIT), 8 voll., di Tullio De Mauro (Utet, Torino 1999). Per le ricerche relative ai testi russi ho consultato prevalentemente il dizionario curato da Dmitrij Ušakov, *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, 4 voll., OGIZ, Moskva 1935-40 (abbreviato U); il dizionario di Vladimir Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskogo jazyka* [1880-1882], 4 voll., Russkij jazyk, Moskva 1978-1982 (versioni online: <http://www.slovari.ru>, ultima consultazione in data 04.03.2022). Inoltre, ho consultato dizionari bilingui per segnalare gli eventuali scollamenti dalla lettera, in modo da valorizzare le "scelte d'autore" della traduttrice e degli altri traduttori, anche alla luce dei dizionari di cui disponiamo oggi. Uno dei rari dizionari bilingui esistenti all'epoca della duchessa è quello di V. Fomin, *Dizionario russo-italiano e italiano-russo*, Hoepli, Milano 1917 (F); mi sono inoltre avvalsa di Julija Dobrovol'skaja, *Grande dizionario Hoepli russo: russo-italiano italiano-russo* [2001], Hoepli, Milano 2011² (D); Vladimir Kovalëv, *Dizionario russo-italiano italiano-russo* [1995], terza ed., Zanichelli, Bologna 2007 (K).

²⁸ Anton Čechov, *Una scommessa*, in Id., *Una scommessa. Tutti i racconti VI* [1953], traduzione e introduzione di Afredo Polledro, Rizzoli, Milano 1975, pp. 110-117; Anton Čechov, *La scommessa*, in Id., *Racconti* [1950], trad. it. di Agostino Villa, 5 voll., Einaudi, Torino 1974, vol. III, pp. 152-160. Qui e nelle tabelle successive il corsivo è sempre mio, se non diversamente indicato.

ČECHOV, 1889	TRADUZIONE DELLA DUCHESSA D'ANDRIA, 1936	TRADUZIONE DI ALFREDO POLLEDRO, 1953	TRADUZIONE DI AGOSTINO VILLA, 1950
<p>Была темная, осенняя ночь. Старый банкир ходил у себя в кабинете из угла в угол и вспоминал, как пятнадцать лет тому назад, осенью, он давал вечер. (VII, 229)</p>	<p>Era una scura notte di autunno. Il vecchio banchiere andava da un angolo all'altro del suo studio e ripensava come quindici anni innanzi, di autunno, egli aveva dato una serata. (p. 13)</p>	<p>Era una notte scura, autunnale. Il vecchio banchiere se ne andava da un angolo all'altro nel suo studio e rammentava come quindici anni addietro, d'autunno, egli aveva dato una serata. (p. 110)</p>	<p>Era una cupa nottata d'autunno. Il vecchio banchiere passeggiava innanzi e indietro nel suo studio, e s'andava rievocando come quindici anni prima, d'autunno, aveva dato un ricevimento. (p. 152)</p>
<p>Его чтение было похоже на то, как будто он плавал в море среди обломков корабля и, желая спасти себе жизнь, жадно хватался то за один обломок, то за другой! (VII, 232)</p>	<p>La sua lettura era simile a chi nuotasse nel mare fra i rottami di una nave e, desiderando salvare la sua vita, si afferrasse avidamente ora ad un rottame ora ad un altro. (p. 17)</p>	<p>Le sue letture davan l'impressione che egli nuotasse in un mare frammezzo ai rottami di un bastimento e, volendo salvare la propria vita, si aggrappasse avidamente ora a un rottame, ora a un altro! (p. 113)</p>	<p>Questo suo modo di leggere dava l'impressione che egli si tenesse a galla in un oceano tra gli sfasciumi d'un bastimento, e, in un desiderio di salvarsi la vita, avidamente s'aggrappasse ora a uno di quegli avanzi, ora a un altro! (p. 156)</p>

Il primo esempio è indicativo di come la duchessa d'Andria traduca l'incipit čechoviano in modo diretto, senza le ricercatezze lessicali e sintattiche che troviamo in Villa, e con una precisione che sfugge talvolta a Polledro; quest'ultimo rende per esempio *osenmjaja* con l'aggettivo di relazione «autunnale», che, oltre a conferire un tono più ricercato alla frase rispetto a «di autunno», sacrifica la partitura ritmica determinata dalla ripresa del marcatore temporale successivo *osen'ju* (“in autunno”). Occorre inoltre notare che la mancata elisione della preposizione si allinea con una tendenza dell'italiano contemporaneo, che riduce i

contesti di elisione; in questo senso, la soluzione di Enrichetta Carafa d'Andria appare oggi perfino più moderna delle altre due.

Anche nel successivo esempio la traduttrice riesce a riscrivere in un italiano letterario conciso le righe del racconto di Čechov, mantenendo la loro asciuttezza e scorrevolezza, così come la loro capacità evocativa; e questo è possibile sia grazie alla costruzione fluida della frase sia alla scelta dei traduttori. Ovvero, d'Andria riesce a dire con poche e precise parole ciò che Polledro, e Villa soprattutto, dicono con amplificazioni – eloquente, da questo punto di vista, è il secondo esempio, in cui la traduzione di Villa raggiunge l'apice dell'allontanamento dalla laconica poetica čechoviana: il mare diventa un «oceano», nuotare si trasforma in «tenersi a galla», i rottami sono «sfasciumi» e la nave è «un bastimento». Il confronto, in questo caso, fa emergere ancor più chiaramente le «zone problematiche» delle versioni altrui, valorizzando la sensibilità della duchessa d'Andria.

3. L'onomastico e la traduzione delle emozioni

Il secondo testo della raccolta è la *povest' L'onomastico* (Imeniny, 1888), costituita da cinque parti.

Dal punto di vista della tecnica compositiva, il 1888 è l'anno di svolta, a partire dal quale si nota il prevalere di narrazioni impersonali e, come sottolinea Čudakov²⁹, in sei dei racconti di questo anno – ad esclusione di *La steppa* – la narrazione è strettamente condotta dal punto di vista psicologico e dinamico-spaziale del protagonista. Questo modo di narrare le vicende, pervaso dai monologhi interiori e dall'indiretto libero, è così dominante che «trovare una linea di demarcazione netta tra la voce del narratore, colma di parole dell'eroe, e la voce di quest'ultimo è oltremodo difficile»³⁰.

Nel caso di *L'onomastico* sono centrali lo sguardo e la voce di Ol'ga Michajlovna. Il suo punto di vista, emotivo e psicolo-

²⁹ Čudakov, *Poëtika Čechova* cit., p. 69; si veda anche B. Uspenskij, *Poëtika kompozicii*, Azbuka, Sankt-Peterburg 2000, pp. 100-199.

³⁰ Čudakov, *Poëtika Čechova* cit., p. 72.

gico, è una costante sin dalle primissime righe del racconto, che si apre con un quadro di abbondanza fatto di cibo, voci e rumori in occasione dell'onomastico del marito Pëtr Dmitrič. Ol'ga aspetta un bambino, ma nasconde la gravidanza in un bustino scomodo, che la estenua – come leggiamo – al pari del trambusto della festa. Un inizio che si ricollega al racconto precedente *Una scommessa* per il tentativo della protagonista di isolarsi: «Voleva andare lontano dalla casa, sedere all'ombra e riposarsi nel pensiero del bambino che doveva venire fra due mesi» (p. 23).

L'atmosfera soffocante vissuta da Ol'ga si riflette nel paesaggio: secco, arido, incolto, triste. E quando la donna riesce a trovare un angolo solitario, dove potrebbe finalmente raccogliersi nel pensiero del nascituro, ai suoi occhi si apre questo scenario: il marito e una giovane donna chiacchierano appartati in atteggiamento equivoco, mentre tutto il loro dialogo ci è presentato dalla prospettiva di Ol'ga, come se anche noi fossimo nascosti nella capanna di paglia a origliare quel dialogo, esattamente come accade quando leggiamo *In mare* e, attraverso lo sguardo dei due marinai, assistiamo alla scena che si svolge all'interno della cabina³¹.

Agli occhi di Ol'ga si schiude però un film sonoro, e dal dialogo tra Pëtr Dmitrič e la sua interlocutrice emerge un fatto per noi interessante, perché ci rimanda di nuovo al primo racconto e al tema della giustizia: Pëtr Dmitrič è sotto processo per aver espresso un'opinione contraria a quella del giudice distrettuale, che aveva condannato un oste accusato da un maestro. E invano aveva provato a liberarsi dal peso di quel processo, cercando conforto nel suo possedimento in Ucraina. Le vite di Ol'ga e del marito assumono sempre più i tratti di binari paralleli privi di punti di incontro, vite fatte di solitudine e assenza di comunicazione. Uscita dalla capanna, infatti, la protagonista capisce che «egli era scoraggiato, scontento di sé, che si vergognava, e quando ci si vergogna, ci si nasconde prima di tutto dalle persone più prossime e ci si apre con gli estranei: aveva anche capito che Lioboscka non era pericolosa, come non lo erano tutte le donne che ora, in casa, prendevano il caffè» (p. 30).

³¹ Cfr. cap. I, §5.

Nonostante questa presa di coscienza, Ol'ga vorrebbe parlare al marito ma non per un dialogo riconciliante, bensì per dirgli che «la menzogna è come una foresta: più ci si inoltra nella foresta, più è difficile uscirne» (p. 32). Lo slancio carico di rabbia fallisce più volte e sfocia o nel silenzio, o in frasi che non hanno niente a che fare con la loro relazione. E anche quando la donna parla con gli invitati, i suoi atti comunicativi non sono risolutivi: per esempio, può ripetere due volte la stessa domanda, senza prestare attenzione alle risposte dei suoi interlocutori. Ol'ga non riesce dunque a dar voce ai propri interrogativi, che rimangono soffocati dentro di lei, nemmeno quando incontra Varvara, moglie del giardiniere, in attesa del quinto figlio. Con lei, la protagonista accenna un tentativo di condivisione, ma il timore di essere giudicata prevale su tutto: «avrebbe voluto parlare delle sue paure, del bambino, delle sue sensazioni, ma temeva di sembrare sciocca e troppo ingenua a Varvara. E così taceva e aspettava che Varvara dicesse qualcosa» (p. 43).

Ol'ga Michajlovna è capace solo di parlare con se stessa, e questo emerge anche quando il marito e gli invitati decidono di fare una gita in barca fino all'isola; lo sguardo fragile, carico di emozioni negative, è fisso sul marito e pian piano si estende a macchia d'olio su tutti i presenti:

Olga Mikhailovna guardava il marito e provava antipatia per la sua bellezza, che piaceva a tutti, per la sua nuca, il suo atteggiamento, il suo modo familiare di rivolgersi alle donne: odiava tutte le donne che erano nelle barche, era gelosa, e nel medesimo tempo tremava continuamente dalla paura che il fragile canotto si capovolgesse e accadesse una disgrazia (p. 46).

Uno scambio di due lettere tra Pleščeev, che scrive a Čechov il 6 ottobre 1888, e quest'ultimo, che gli risponde dopo tre giorni (L 3, 18-20), fa luce sul passaggio appena citato.

Pleščeev, dopo alcune osservazioni sulla lunghezza di *L'onomastico* e su alcune – secondo lui – eccessive ripetizioni centrali, osserva la somiglianza tra il dialogo appena accennato fra Ol'ga Michajlovna e Varvara riguardo il parto e quello in *Anna Karenina* di Dolly con altre donne; inoltre, fa notare come lo sguardo della moglie sulla nuca di Pëtr Dmitrič rimandi alle orribili orecchie di Karenin – una somiglianza, quella tra *L'onomastico*

e il romanzo di Tolstoj, che attirò subito l'interesse di numerosi contemporanei³².

Čechov ribatte a questa osservazione solo nella parte finale della lettera a Pleščeev; prima sottolinea di non temere affatto di essere considerato un liberale solo perché aveva mostrato simpatia verso Ol'ga Michajlovna, una donna istruita e non conservatrice come il marito. A interessarlo, infatti, è il tentativo di trovare un equilibrio tra la menzogna che affligge i suoi eroi e la loro verità. A proposito dei protagonisti, Čechov scrive che Pëtr Dmitrič mente e fa il buffone in tribunale, è una persona pesante e non ha speranze; al contempo, però, non si deve trascurare la sua indole mite. Di Ol'ga Michajlovna afferma che mente a ogni passo, ma non si deve tuttavia nascondere che questa menzogna è per lei fonte di dolore (L 3, 18-20). E quando lo scrittore entra nel merito del riferimento a *Anna Karenina*, romanzo che amava e preferiva a *Guerra e pace*, ribatte che il dialogo con Varvara gli era servito per motivare un caso medico, ovvero l'aborto finale; quanto alla nuca, invece, ammette: «Avete ragione. Lo ho sentito mentre scrivevo [di imitare Anna Karenina], ma non ho avuto il coraggio di rinunciare alla nuca che osservavo: mi dispiaceva». Occorre ricordare, come emerge dalla lettera del 10 marzo 1887 scritta da Pietroburgo ai familiari, che «la buona e cara Anna», con cui si era intrattenuto durante tutto il viaggio da Mosca, era stata – come afferma – la sua unica consolazione (L 2, 35-36).

Sul parallelismo tra il racconto e *Anna Karenina* si è soffermato anche Čudakov, evidenziando, tra gli altri, il motivo del picnic, della superiorità della vita in campagna rispetto a quella in città, della bellezza del lavoro manuale e così via³³; ciò che più conta, tuttavia, secondo lo studioso, è che, proprio come per Tolstoj e in modo del tutto eccezionale per Čechov, in *L'onomatico* la menzogna è presagio di un enorme pegno da pagare e lo psicologismo čechoviano «constatativo» diviene, alla maniera tolstojana, esplicativo; un elemento che si riscontra inevitabilmente a livello linguistico attraverso il ricorso a un lessico

³² Su questo si veda Čudakov, *Mir Čechova: vzniknoenie i utverždenie* cit., pp. 577, 580-581.

³³ Ivi, pp. 574-584.

legato agli stati d'animo e al giudizio morale: antipatia, menzogna, noia, disperazione, dispetto, odio, collera; «grigi, limitati, meschini, falsi, senza cuore»: così appaiono agli occhi di Ol'ga Michajlovna gli abitanti del distretto (p. 47).

Kornej Čukovskij definisce *L'onomastico* un racconto «tendenzioso», una parabola morale; tutti mentono, come se fosse un'epidemia, e anche la più piccola menzogna conduce alla catastrofe³⁴. Nel racconto risuona una pedagogia elementare nel contenuto ma raffinatamente implicita nel modo di trasmetterlo: una voce che insegna a «non mentire a nessuno, mai, in nessuna circostanza». Il racconto è messo in relazione con *La saltabacca*: entrambe le protagoniste mentono, non sono autentiche, e questo conduce alla morte di Dymov nel caso di *La saltabacca*, e del figlio nel caso di *L'onomastico*.

La sofferenza di Ol'ga Michajlovna, a cui allude Čechov, si vede bene nella terza parte del racconto, quando la donna finge di essere gentile con gli invitati, ai quali offre il the assecondando le loro continue, disordinate richieste: «Ma ella soffriva... [...] e non riusciva a capire chi avesse preso il the e chi non lo avesse preso ancora. Sentiva che la sua espressione di forzata amabilità si cambiava in un'espressione cattiva, e le pareva che da un momento all'altro sarebbe scoppiata in un pianto» (p. 50).

La rabbia, la gelosia, il malessere di Ol'ga trovano finalmente uno sfogo nella quarta parte, in cui spicca la ripetizione del verbo chiave «kazat'sja-“parere/sembrare”»³⁵ – quattro volte «le pareva» e «a Olga Mikhailovna pareva» –, a indicare la centralità della percezione, errata e ingannevole, che la protagonista ha della realtà. Rimasta sola con il marito, prova a confessargli di aver ascoltato la sua conversazione con la giovane donna. Alla reazione seccata di Pëtr Dmitrič seguono le frasi liberatorie e al contempo apparentemente sconclusionate di Ol'ga, che esordi-

³⁴ K. I. Čukovskij, *O Čechove*, Russkij put', Moskva 2007, pp. 76-77. La citazione successiva è a p. 77.

³⁵ Bicilli individua nell'uso frequente in Čechov di *kazat'sja* diverse funzioni: il verbo aiuta a trasmettere associazioni legate a sensazioni immediate, e permette di trasmettere sensazioni talvolta ingannevoli oppure lo straniamento di una sensazione concreta e reale, che altrimenti sembrerebbe troppo generalizzata e incolore (Bicilli, *Tvorčestvo Čechova. Opyt stilističeskogo analiza* cit., pp. 243-248).

sce così: «Sappi che tutto ciò è disgustoso, disgustoso e disgustoso! Oggi ti ho odiato tutto il giorno, ecco che cosa hai fatto!» (p. 55), fino a proiettare apertamente l'odio su di lui: «Tu mi odi perché io sono più ricca di te!» (p. 57).

Il punto di vista geloso della donna proietta sul comportamento del marito la responsabilità delle proprie azioni, e la struttura sintattica – con il suo geniale anacoluto psicologico – esprime mimeticamente questa dinamica interiore: la colpa dell'interlocutore è di aver fatto, cioè compiuto, con il suo comportamento irresponsabile, le azioni di lei. “Tu hai fatto sì che io ti odiassi” – potremmo dire, riformulando nei termini di una logica ordinaria questo passaggio: nella perdita di intensità e di verità psicologica che questa riformulazione produce possiamo veder respirare la grandezza della scrittura čechoviana, riflessa nella traduzione della duchessa.

Solo dando sfogo al suo delirio attraverso il discorso diretto, la donna riesce «a un tratto», tornata in sé, a ritrovare «il suo folle amore per quell'uomo»; poi scoppia in un pianto inconsolabile, nonostante gli sforzi di Pëtr Dmitrič di placarla. La condizione dell'amore riposa dunque sul meccanismo dell'odio provato e proiettato, su una dinamica che chiede la distruzione dell'oggetto interno d'amore per poterlo poi ritrovare, di nuovo passibile di amore e per così dire “responsabile”, all'esterno di sé. Finché questa tempesta emotiva non si adempie e placa, inutili risultano – quando non dannose – le pretese dell'uomo di ragionare in un territorio nel quale le forze davvero in gioco, quelle interne alla moglie, non sono visibili, e anzi, perdendo ogni giustificazione, divengono più assolute e rabbiose.

Pëtr Dmitrič dapprima è indifferente, poi «turbato», quindi supplichevole come un bambino; infine le confessa il suo amore disinteressato: «Hai parlato nella rabbia, s'intende... Lo giuro davanti a Dio, ti amo più di tutto al mondo, e, quando t'ho sposata, non una volta mi son ricordato che tu eri ricca. [...] Mi è sempre parso che fossimo ricchi a un modo» (p. 59).

L'indole mite di Pëtr Dmitrič, di cui parla Čechov, emerge in quei rari momenti in cui l'uomo riesce a svincolarsi dallo sguardo soffocante della moglie; per esempio, quando stanno per arrivare all'isola in barca e lui le dice: «Bada a non infreddarti!», mentre la donna pensa tra sé: «Se hai paura per me e per il bambino, perché

mi tormenti?» (p. 48). Tuttavia, è soprattutto nel finale, quando pare che a cambiare sia la prospettiva stessa di Ol'ga, che si vede meglio questo suo lato, anche attraverso la similitudine ripetuta con il bambino: «Sorrìdeva come un bambino che si sente privo di aiuto e guardava la moglie tutto turbato» (p. 57). Più avanti, quando la moglie è sul punto di partorire e l'intensità delle doglie cresce, agli occhi di Ol'ga il marito e il bambino che è in lui si fondono: «Ed egli le appariva come un bimbo piccino, abbandonato» (p. 62). Ma è troppo tardi per pentirsi e per amare, per un vero incontro: la morte finale del figlio chiude ogni prospettiva di felicità; il marito esce dalla camera e la moglie resta definitivamente sola con un senso di tragica indifferenza verso la vita.

La duchessa d'Andria è sensibile alle sfumature delle emozioni trasmesse nel testo di partenza, sia quando i discorsi avvengono all'interno dei personaggi sia quando irrompono all'esterno in forma di discorso diretto; e questo si evince sia dalle scelte lessicali sia dal periodare. Si parla di “vergogna” («si vergognava» per *stydilsja*, seguito da «vergogna» per *styd*), “menzogna” (in russo *lož'*), “odio” («lo odiava» per *nenavidela*), “gelosia” («era gelosa» per *revnovala*), ma accanto a queste scelte “suggerite” per lo più dai dizionari e che hanno un diretto corrispettivo nell'italiano, nella traduzione si notano funzionali scollamenti dalla lettera, come nel caso di «Vergogna, obbrobrio!» (p. 55) per *Styd, sram!* (lett.: “Vergogna, disonore” [K] o, per entrambi, “Vergogna!” [D]) nello sfogo finale di Ol'ga, a cui segue il gesto per lei inaspettato del marito: lui afferra il cuscino e va a dormire in un'altra camera. «Obbrobrio» indica una «condizione di vergognosa abiezione e di disprezzo generale in cui può trovarsi una persona, in quanto responsabile di atti ignobili (o ritenuti tali dall'opinione corrente) o anche vittima della malevolenza altrui; disonore, infamia, onta, ignominia, vituperio» (GDLI) – una definizione che rispecchia perfettamente l'idea che Ol'ga ha del marito. Merita una nota anche la resa «turbato» per l'avverbio *rasterjanno* (lett.: “con aria smarrita” [K, D]) in relazione al modo in cui Pëtr Dmitrič guarda Ol'ga all'inizio del tentativo finale dei due di spiegarsi e comprendersi.

La traduttrice resta per lo più aderente all'organizzazione russa della frase, senza che questo appesantisca il flusso del-

le emozioni, bensì riuscendo a far sentire, di quelle emozioni, le verità sonore e ritmiche. Colpisce anche la sua capacità di mantenere le diversità dei registri utilizzati, il che è particolarmente evidente nel parlato di Pëtr Dmitrič, come specchio del suo cambiamento e dei diversi atteggiamenti assunti a seconda dell'interlocutore. Proprio in riferimento al personaggio maschile, riporto uno dei passaggi iniziali, che mette in luce quanto il suo modo di esprimersi differisca da quello sincero nel finale, subito dopo la crisi culminante della moglie. Innanzitutto, di lui viene ripetuto il riferimento all'«andatura ferma» (p. 32), nelle varianti «sempre con la sua andatura ferma» (p. 32) e «a passo fermo» (p. 33) che traducono il russo *on medlenno, svoeju obyčnoju solidnoju pochodkoj* (lett.: «lentamente, con la sua solita andatura composta»), *solidno stupaja* (lett.: «avanzando compostamente»), *on šel solidno* (lett.: «camminava compostamente»): sono le «arborescenze»³⁶ del testo che creano una particolare ritmicità e costruiscono l'identità del personaggio; poi, quando incontra nel proprio giardino due ginnasiali accompagnati dal loro «aio», leggiamo:

ČECHOV	TRADUZIONE DELLA DUCHESSA D'ANDRIA, 1936
<p>Должно быть, студент похвалил погоду и сравнил ее с петербургской, потому что Петр Дмитрич <i>сказал громко</i> и таким тоном, как будто говорил не с гостем, а с судебным приставом или со свидетелем: «Что-с? У вас в Петербурге холодно? А у нас тут, <i>батенька мой, благорастворение воздухон и изобилие плодов земных</i>. А? Что? (VII, 174)</p>	<p>Certamente, lo studente dovè vantare il bel tempo e paragonarlo col tempo che faceva a Pietroburgo, perché Pëtr Dmitrič <i>disse forte</i> e col tono con cui avrebbe parlato non a un ospite ma ad un usciere del tribunale o a un testimone: – Che? Fa freddo da voi a Pietroburgo? Ma qui da noi, <i>figliuolo mio, c'è un'aria saluberrima e abbondanza di frutta</i>. Eh? (p. 33)</p>

Innanzitutto, è interessante notare il suggerimento da parte del narratore sul tono della voce di Pëtr Dmitrič e sul suo atteggiamento ufficiale e impostato, mentre si rivolge al giovane precettore; un modo di fare innaturale che ha anche un'anticipazione

³⁶ A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2003, p. 44.

nella sua gestualità: nel paragrafo precedente, infatti, leggiamo che «egli batté sulle gote dei due ragazzi e diede sbadatamente la mano allo studente, senza guardarlo» (p. 33). Il discorso diretto conferma questa postura, come si vede, per esempio, nell'espressione «figliuolo mio», con cui d'Andria traduce *baten'ka* («vecchio mio» [K], «caro mio» [D]). L'appellativo, diffuso all'epoca di Čechov in diverse situazioni comunicative, presuppone per lo più familiarità, ma se, come in questo caso, una persona adulta lo usa rivolgendosi a un interlocutore più giovane, può determinare un effetto ironico e suonare come un tentativo del parlante di manifestare la propria superiorità. La soluzione della duchessa «figliuolo mio» e l'accostamento immediatamente successivo «all'aria saluberrima» (traducete dell'espressione che Čechov prende in prestito dalla liturgia ortodossa [già segnalata come scherzosa da U]: *blagorastvorenje vozduchov i izobilie plodov zemnych*) della campagna, in opposizione a quella di Pietroburgo, ben si inseriscono nel clima generale della battuta e nel modo di esprimersi marcato e caricaturale del personaggio.

4. Vanka e il procedimento della lettera

L'*Onomastico* è seguito da un raccontino di poche pagine del 1886: *Vanka* (Van'ka), pubblicato per la prima volta il 25 dicembre sul numero 354 della rivista «Peterburgskaja gazeta» (Gazzettino pietroburghese) e firmato A. Čechonte, un altro racconto che Tolstoj aveva molto apprezzato³⁷.

Il 27 marzo 1886, l'anno della pubblicazione di *Van'ka*, Čechov riceve una lettera dello scrittore Dmitrij Grigorovič (1822-1899), che lo invita a prendersi cura del suo talento e a smetterla di scrivere in fretta e a firmarsi con pseudonimi: «Ecco che cosa voglio aggiungere: grazie alle qualità del vostro indubbio talento, alla capacità di analisi, alla maestria nelle descrizioni della natura, al senso plastico, sono convinto che siate destinato a scrivere magnifiche opere di grande qualità»³⁸.

³⁷ Cfr. A. P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij* cit., vol. VII, p. 537.

³⁸ Cit. in Malcovati, *Il medico, la moglie, l'amante* cit., p. 68.

Per Čechov, come afferma Malcovati, queste parole sono una sorta di «scossa elettrica», perché fino a quel momento nessuno gli aveva dedicato un riconoscimento così autentico e perché, come egli stesso risponde nella lettera del 28 marzo 1886: «Non ricordo d'aver lavorato più di una giornata a *nessun* racconto; [...]. Come i cronisti scrivono i loro trafiletti sugli incendi, così io buttavo giù i miei racconti: macchinalmente, quasi inconsciamente, senza darmi alcun pensiero né del lettore, né di me stesso...»³⁹. La lettera termina con questa frase di grande umiltà e fiducia: «Tutta la mia speranza è nell'avvenire. Ho solo ventisei anni; forse riuscirò a far qualcosa, benché il tempo fugge veloce»⁴⁰.

Van'ka è un orfano di nove anni; vive a Mosca nella casa di un calzolaio da cui lavora come apprendista. Attraverso una lettera che scrive la vigilia di Natale al nonno lontano, quando i padroni lo lasciano da solo in casa, scopriamo i maltrattamenti che subisce ogni giorno; si tratta di un tema che viene ripreso nel racconto *Voglia di dormire*, dove la tredicenne Var'ka – estenuata dalla fatica del pesante lavoro quotidiano e costretta la sera a prendersi cura del figlio del padrone calzolaio – finisce per soffocare il piccolo, addormentandosi immediatamente dopo, lei stessa «come morta...».

La lettera di Van'ka inizia così: «Caro nonnino, Konstantin Makaric! Io ti scrivo una lettera. Io vi fo gli auguri per Natale e ti desidero ogni bene dal Signor iddio. Io non ho né babbo né mamma, e tu solo mi resti» (p. 66). Van'ka interrompe la scrittura, guarda la finestra e ripensa, tra sospiri e lacrime, al nonno che lavorava come guardiano notturno dai signori Živarëv, che scherzava con la cuoca e la cameriera, divertite all'offerta del tabacco: «Le donne fiutano il tabacco e starnutiscono. Il nonno se ne va in sollucchero, si smascella dalle risa allegramente e grida: – Toglietelo via che vi si gela il naso» (p. 68).

Il piccolo implora il nonno di riprenderlo con sé, promettendogli che farà tutto il possibile per aiutarlo e ricompensarlo di questo favore, perché altrimenti non ci sarà altra via d'uscita che la morte: «Ti scongiuro in ginocchio e pregherò sempre Dio

³⁹ Čechov, *Epistolario* cit., p. 129. Il corsivo è nel testo.

⁴⁰ Ivi, p. 130.

per te, levami di qui, se no muoio...» (p. 69); e poco più avanti, ritorna l'idea della morte: «Nonnino caro, non mi resta che morire» (p. 69). Van'ka trova finalmente pace solo dopo essersi precipitato a imbucare la lettera, sulla cui busta – con l'innocenza di un bambino di nove anni – scrive: «Per il nonnino, al villaggio» (p. 70), aggiungendo solo all'ultimo il nome e il cognome. E tornato a casa, Van'ka come Var'ka, sprofonda in un sonno pesante.

Il procedimento di scrittura della lettera, collegato al ricordo del nonno rievocato nella sua quotidianità, costituisce il perno di tutto il raccontino. Vediamo alcuni passaggi (riporto in tabella, oltre alla traduzione della duchessa, quella precedente di Faccioli del 1929⁴¹).

ČECHOV, 1886	TRADUZIONE DI FACCIOLI, 1929	TRADUZIONE DELLA DUCHESSA D'ANDRIA, 1936
Милый дедушка, Константин Макарыч! – писал он. – <i>И пишу тебе письмо. Поздравляю вас с Рождеством и желаю тебе всего от господ бога. Нету у меня ни отца, ни маменьки, только ты у меня один остался.</i> (V, 478)	«Caro nonnino, Konstantin Makàryč! – scrisse. – Ti scrivo questa lettera. <i>Vi faccio gli auguri per Natale e ti desidero ogni bene dal Signore Iddio. Non ho né il padre, né la mamma, tu solo mi sei rimasto.</i> » (p. 231)	«Caro nonnino, Konstantin Makaric!», scrisse. « <i>Io ti scrivo una lettera. Io vi fo gli auguri di Natale e ti desidero ogni bene dal Signore Iddio. Io non ho né il babbo né la mamma, e tu solo mi resti.</i> » (p. 66)
– <i>Табачку нешто нам понюхать?</i> – говорит он, подставляя бабам свою табакерку. Бабы нюхают и чихают. Дед <i>приходит в неописанный восторг, заливаясь веселым смехом</i> и кричит: – <i>Отдирай, примерзло!</i> (V, 479)	– <i>Annusiamo un po' di tabacco?</i> – dice, prestando alle donne la sua tabacchiera. Le donne annusano il tabacco e starnutano. Il nonno è <i>preso da entusiasmo indescrivibile, scroscia in un'allegria risata</i> e grida: – <i>Salute e figli maschi!</i> (pp. 232-233)	– <i>Volete una presa di tabacco?</i> – dice, porgendo alle donne la sua tabacchiera. Le donne fiutano il tabacco e starnutiscono. Il nonno se ne va <i>in sollucchero, si smascella dalle risa</i> allegramente e grida: – <i>Toglietelo via che vi si gela nel naso.</i> (pp. 67-68)

⁴¹ Čechov, *La camera n. 6* cit., p. 231. Si fa riferimento a questa edizione per gli altri racconti tradotti da Faccioli e citati nel presente capitolo.

L'incipit di d'Andria si distingue per alcuni toscanismi come «fo» al posto di «faccio» e «babbo», variante regionale di “papà/padre” comune in toscano e in altre varietà regionali, diffusasi poi come toscanismo anche tra parlanti di altre regioni; la costruzione «ti desidero» nel significato «desidero per te», «ti auguro» (traduce la forma standard nel racconto *želaju tebe* – «ti auguro») è invece un arcaismo marcato già all'epoca della traduzione e lo ritroviamo anche nella versione di Faccioli.

Il ricorrere a forme “localizzate geograficamente”, benché all'epoca della traduzione e fino agli anni Cinquanta il toscano «era ancora, se non al centro dello standard, nei suoi paraggi»⁴², sembra rispondere alla volontà di rispettare l'intonazione complessiva dell'incipit russo della lettera, caratterizzato da “anomalie” e oscillazioni non lineari da una forma pronominale all'altra: la congiunzione *i* («e») si trova inusualmente in apertura di frase (*I pišu tebe pis'mo* – lett.: «E ti scrivo una lettera»), come a trasmettere lo stato d'animo del bambino, timoroso di essere scoperto dai padroni, cui corrisponde l'uso pleonastico del pronome «io» («Io ti scrivo una lettera»), tipico del fiorentino e di altri dialetti toscani e settentrionali⁴³, nella traduzione di d'Andria, che si mostra così consapevole delle variazioni stilistiche russe; la frase rituale⁴⁴ caratteristica delle lettere contadine con gli auguri generalmente rivolti a tutti (*pozdravljaju vas s Roždestvom*, letteralmente «vi auguro Buon Natale», «Io vi fo gli auguri» in d'Andria), seguita subito dopo da *želaju tebe* («ti auguro»); e infine, accanto a *otec* (“padre”), la forma del parlato-colloquiale, finanche popolaresco, e vezzeggiativa *mamen'ka*. A proposito di quest'ultimo lessema, la duchessa sceglie la forma «mamma», recuperando e spostando in «babbo» l'elemento più “deviante” dalla norma; Faccioli, invece, segue la via della

⁴² P. V. Mengaldo, *Traduzioni moderne italiane: qualche aspetto*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Carocci, Roma 2016, p. 19.

⁴³ Si veda M. Palermo, *Linguistica italiana* [2015], il Mulino, Bologna 2020, p. 43.

⁴⁴ Un esempio della ritualità delle frasi iniziali nelle lettere contadine si ha nel racconto *Durante le feste di Natale* (*Na svjatkach*, 1899): la contadina Vasilisa non riesce a dettare la lettera per la figlia, di cui non ha notizie da quattro anni; si arresta dopo le formule iniziali di saluto, senza riuscire a tradurre in parole le sue emozioni. Eppure, Vasilisa è piena di pensieri per la figlia, a tal punto che aveva pensato che non le sarebbero bastate dieci lettere.

letteralità accostando «padre» (*otec*) e «mammina», traducendo dunque: «Non ho né il padre, né la mammina».

Nelle parti seguenti, quando Van'ka immagina il nonno burlesco che offre il tabacco alla cameriera e alla cuoca, il modo di esprimersi del vecchio è caratterizzato da altre forme della lingua popolare, come si nota nell'interrogativa *Tabačku nešto nam ponjuchat'?* con il diminutivo di *tabak* ("tabacco") e la variante *nešto* al posto della forma standard *neuželi* ("davvero?", "possibile?", [K]). In questo caso, d'Andria, come Faccioli che l'ha preceduta, traduce con forme dell'italiano standard, ma la soluzione «Volete una presa di tabacco?» della prima è meno "monotona" di quella di Faccioli «Annusiamo un po' di tabacco?». Occorre dire che la stessa scelta di d'Andria era stata attuata nel 1927 da Elizaveta Getzel, che traduce il racconto con il titolo *Vania* nella raccolta *I contadini e altri racconti di Anton Čëchov*⁴⁵, così come «une prise» viene usato ben prima dal traduttore francese Denis Roche nella domanda «Nous prendrons bien une prise?»⁴⁶ – piccole coincidenze in traduzioni di buon livello che forse la duchessa d'Andria conosceva e che possiamo pensare come eventuali possibili arricchimenti della sua esperienza traduttiva.

Ci sono poi espressioni fortemente caratterizzate nella traduzione di d'Andria, come «in sollucchero», traduzione di *neopisannyj vostorg*, reso invece di nuovo letteralmente da Faccioli con «entusiasmo indescrivibile», oppure il verbo «smascellarsi dalle risa» per *zalivaetsja vesëlem smečhom* (lett.: «scoppia in una allegra risata»)⁴⁷. Tutto questo conferma l'orientamento della traduttrice verso un progetto di ri-creazione di una parti-

⁴⁵ *I contadini e altri racconti di Anton Čëchov*, trad. it. di E. Getzel cit., p. 90 (si veda il I capitolo, nota 100).

⁴⁶ La traduzione risale al 1901; io cito dall'edizione del 1923 Antone Tchëkhov, *Les moujiks*, traduit du russe par Denis Roche, Librairie Plon-Nourrit, Paris 1923, tome II, p. 185.

⁴⁷ Segnalo che anche Renato Fucini nella sua traduzione-rifacimento di *Il bambino di gomma* (Guttaperčevyj mal'čik, 1883) di Dmitrij Grigorovič, pubblicata nel 1910 da Bemporad, traduce *smejat'sja do upadu* («ridere a crepappelle») con «smascellarsi dalle risa»; rimando all'edizione D.V. Grigorovič, *Il bambino di gomma*, nella traduzione libera di R. Fucini, con testo originale e traduzione letterale dal russo di M. Favilli, a cura di G. Maccari, Quodlibet eBook, Macerata 2021.

colare atmosfera linguistica russa popolaresca, sfruttando, senza esagerazioni, le risorse dell'italiano anche nelle sue varianti regionali, un progetto attuato con naturalezza servendosi del fiorentino vivo dell'infanzia.

Infine, un'osservazione sull'ultima battuta pronunciata dal nonno: *Otdiraj, primerzlo!*. Si tratta di un'espressione scherzosa traducibile nell'invito a rimuovere – in questo caso – il tabacco perché si è “attaccato”, per il gelo, al naso. La strategia di d'Andria, che traduce «Toglietelo via che vi si gela nel naso», tende all'esplicitazione e, al contempo, all'immediatezza trasmessa dal tempo presente («vi si gela»). Di natura etnocentrica appare invece la sostituzione di Faccioli, che priva completamente il lettore italiano di quella che Berman definisce la «parlanza» di un'opera letteraria, intendendo con ciò le immagini, i proverbi, le locuzioni che la caratterizzano: «Salute e figli maschi!», con l'aggiunta della seguente nota a piè di pagina: «Sostituiamo l'espressione popolare russa, intraducibile, con quella italiana d'uso comune nella stessa circostanza» (p. 233). Polledro sceglierà una strada simile a quella percorsa da Enrichetta, traducendo più letteralmente: «Tira via, che è gelato!», aggiungendo, come Faccioli, una lunga nota esplicativa: «Allusione a un altro, e barbaro, scherzo che era in uso nelle campagne russe: in pieno inverno, all'aperto, si invitava un contadinotto novellino a leccare una scure istantaneamente, per effetto del gelo, la lingua aderiva al ferro e non poteva staccarsene, fra le matte risate dei burloni, che a prezzo di dolorosi e sanguinosi sforzi»⁴⁸.

5. Il tifo e la traduzione dei “dettagli allucinati”

Bunin, che annoverava *Il tifo* (1887) tra i suoi racconti preferiti, scrive:

È strabiliante, per me, che a nemmeno trent'anni Čechov avesse già scritto *Una storia noiosa*, *La principessa*, *In viaggio*, *Impassibilità*, *Melma*, *La corista*, *Tifo*... Oltre al talento artistico, stupisce in tutti questi

⁴⁸ Anton Čechov, *La steppa. Tutti i racconti V* [1953], traduzione e introduzione di Alfredo Polledro, Rizzoli, Milano 1975, p. 71.

racconti la profonda conoscenza della vita, la grande capacità di uno scrittore ancora così giovane di leggere nell'animo umano. Certo, la professione medica gli fu di grande aiuto in questo⁴⁹.

Il tifo trae spunto da una situazione vissuta da Čechov in prima persona. Dal 9 al 15 marzo 1887, infatti, era stato a Pietroburgo per visitare la moglie del fratello, ammalata di tifo. Oltre alla cognata, assiste in quei giorni altri ammalati, e in una lettera a Marija Kisilëva – scritta il 17 marzo da Mosca – descrive Pietroburgo come una città di morte, segnata dal lutto (L 2, 39-40).

Come Čechov, viaggia da Pietroburgo a Mosca il protagonista del racconto in questione, il giovane sottotenente Klimov. Nello stesso scompartimento c'è un altro passeggero, un finlandese che vorrebbe chiacchierare, mentre Klimov è irritato e infastidito dalla sua presenza. I rumori che sente sono amplificati, ogni parte del suo corpo è appesantita, si muove – come altri numerosi personaggi della galleria čechoviana – «macchinalmente»: la ripetizione dell'avverbio, a breve distanza nel testo russo a sottolineare un atteggiamento significativo del protagonista, viene conservata nella traduzione: «Klimov indossò la pelliccia, e uscì macchinalmente dal vagone» (p. 76) e «Macchinalmente si fece dare il suo bagaglio e chiamò una slitta da nolo» (p. 76).

Quando il treno si ferma in una stazione intermedia, il primissimo piano del sorriso di «magnifici denti bianchi» di una «bella signora», che incrocia il suo sguardo, gli pare orribile, al pari – commenta il narratore – del prosciutto e delle cotolette che aveva visto poco prima.

Come nota Andrej Stepanov, *Il tifo* è costruito su «straniamenti trasfiguranti»: le persone normali o perfino belle sembrano all'ammalato Klimov dei mostri; tutto è alterato a causa del suo stato di salute, e le persone lo irritano al pari degli oggetti⁵⁰. Lo stato d'animo del protagonista risente insomma di una rappresentazione all'insegna di una sorta di realismo fisiologico ereditato dalla cultura positivista e non dissimile da quello che è possibile riscontrare, per esempio, in Zola.

⁴⁹ I. Bunin, *A proposito di Čechov*, Adelphi, Milano 2015, p. 27.

⁵⁰ A. D. Stepanov, *Problemy kommunikacii u Čechova*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2005, pp. 121, 347-348.

L'accostamento bizzarro e perturbante di dettagli appartenenti a piani diversi è tipico di Čechov, e molti studiosi hanno collegato questo procedimento alla capacità dello scrittore di assumere nel racconto tutti gli oggetti potenzialmente coinvolti nella realtà descritta, in una sorta di realismo al quadrato; Čudakov vede nel dettaglio apparentemente casuale l'elemento dominante del montaggio čechoviano, che dà luce a tutta la serie di particolari presenti nella stessa descrizione⁵¹. Si tratta di un procedimento che anticipa le scelte di registi espressionisti come Ejzenštejn, che quarant'anni dopo (nel 1923) avrebbe teorizzato il «montaggio delle attrazioni», una tecnica di combinazione associativa capace di orientare le emozioni dello spettatore e di proiettare sulla realtà esterna le associazioni interiori dei soggetti narrati. Un parallelo con *Ivan il terribile* di Ejzenštejn e con le inquietanti ombre deformate del protagonista è suggerito anche dal momento in cui la sorella di Klimov sta inginocchiata a pregare per il fratello e la sua ombra alla parete crea l'illusione allucinata che a pregare siano in due.

Quando Klimov arriva a casa, ad attenderlo ci sono la zia e la sorella. Un medico si prende cura del giovane, che continua a essere ossessionato dai rumori del treno, dal volto della donna e del finlandese, e così via. La ripetizione delle stesse immagini, che vale a trasmettere sensazioni complesse, crea un malessere che dal protagonista si trasferisce anche al lettore e ha su Klimov lo stesso effetto irritante dei suoni “deformati” emessi dal dottore per pronunciare «sì» (*de* al posto di *da*) o «così» (*tek* invece di *tak*)⁵².

A un tratto, dall'incontro con la morte, evocata dal forte odore dell'incenso, riprende la vita. Klimov è guarito, e ogni piccola cosa gli appare come se la vedesse per la prima volta: il raggio di sole che entra nella camera, il soffitto, la caraffa sul mobile sono assunti come esperienze eccezionali e meravigliose, come indizi di felicità. Leggiamo, con la ripresa del verbo «godeva» che traduce la ripetizione del russo *radovalsja* (“rallegrarsi”; “gioire”, D, K): «Godeva del suo respiro, del suo riso, godeva che ci fosse la boccia dell'acqua, il soffitto, il sole, i nastri delle tende. Il mon-

⁵¹ Čudakov, *Poëtika Čechova* cit., p. 196. In generale, sull'argomento: cfr. *ivi*, pp. 149-200.

⁵² Si veda su questo Stepanov, *Problemy kommunikacii u Čechova* cit., pp. 312-313.

do di Dio, anche in quel piccolo cantuccio che era la sua camera, gli parve magnifico, vario, grandioso» (p. 79).

Un'ondata di gioia, il desiderio di soddisfare bisogni primari come la fame, e la voglia di ridere lo assalgono, sebbene – come nota Vsevolod Mejerchol'd in un confronto con il terzo atto di *Il giardino dei ciliegi*, quando Lopachin esulta per aver comprato lui la tenuta di Ranevskaja, incitando l'orchestra a suonare più forte – le note di morte continuano a puntellare tutta la trama.

La zia, a questo punto, rivela a Klimov le cause del male da cui è guarito: tifo esantematico; ma soprattutto gli dice che la sorella è morta tre giorni prima, contagiata da lui. In prima battuta l'istinto della fame sembra sopraffare ogni altra emozione di Klimov; tuttavia qualche giorno dopo «il cuore si strinse per il dolore» (p. 80) e il giovane, disperato, sente il peso della perdita irreparabile. La sorella è, sin dall'inizio, uno dei pensieri più cari e più frequenti per Klimov che pensava con nostalgia a lei e a tutti i suoi semplici gesti: «che sapeva così bene custodirlo, calmarlo, porgergli un bicchier d'acqua» (p. 75); anticipazioni importanti alla luce del destino di Katja e del finale del racconto.

Incontriamo qui il tema della colpa in opposizione agli istinti: l'istinto spinge verso la vita e si manifesta nel desiderio di guarire, nella fame, nel gusto per le sensazioni ritrovate; ma deve poi fare i conti con il costo di questa guarigione, la possibilità che qualcun altro non ce l'abbia fatta: una persona cara, la sorella; e che la sua morte sia una responsabilità, sia pure involontaria, del protagonista. La costruzione sembra suggerire un rapporto fra la guarigione di Klimov e la morte della sorella; e il dolore avvertito dal protagonista allude anche a questa colpa.

Come ho già osservato, i dettagli, posti in primo piano in una breve scena, occupano nell'opera di Čechov uno spazio centrale per la caratterizzazione di un personaggio, di una situazione, di un'atmosfera e fanno sistema; in *Il tifo* c'è un esempio singolare. Vediamolo anche dal punto di vista della traduzione mediante il confronto tra la versione di Enrichetta Carafa e quella di Soffici e Jastrebcov. Mi riferisco al dettaglio della pipa del finlandese, che compare sin dall'inizio come parte integrante del personaggio, quasi un suo prolungamento. Sulla pipa si trasferisce l'odio che Klimov prova verso l'indesiderato compagno di viaggio, e quando il tenente torna a sedersi, dopo essere sceso alla stazione di Spirov

per bere un po' d'acqua, la prima cosa che entra nel suo sguardo è di nuovo il finlandese con la sua pipa. Infine, la pipa è tra gli oggetti che sfilano davanti agli occhi di Klimov una volta arrivato a casa, in preda a continue allucinazioni. I racconti di Čechov sono fatti anche di questo, non di miraggi ma di dettagli vivi che formano, ripetendosi, la tessitura esterna e interna di ogni racconto, una sorta di logica figurale, e che, in quanto tali, sono tutt'altro che casuali. Se il nostro occhio di lettori ne resta colpito già ad una prima lettura e se, ad una rilettura, riusciamo ancor meglio a mettere a fuoco le connessioni più profonde che un dettaglio ha con il tutto, allora l'occhio del traduttore ha il compito di cercare le parole giuste per trasmettere, come fa Čechov, «con la massima precisione l'esatta sfumatura e intensità del pensiero»⁵³.

Torniamo ora alla traduzione della duchessa d'Andria, che riporto nella tabella sotto, insieme al testo di partenza e alla traduzione di Soffici e Jastrebcov:

ČECHOV, 1887	TRADUZIONE DI SOFFICI-JASTREBCOV, 1910	TRADUZIONE DELLA DUCHESSA D'ANDRIA, 1936
Против него сидел пожилой человек [...], всю дорогу <i>сосавший трубку</i> и говоривший на одну и ту же тему. (VI, 130)	Di faccia a lui era seduto un uomo d'una certa età [...], il quale <i>succiava una sua pipa</i> e parlava sempre sur un medesimo tema. (p. 79)	Di faccia a lui era seduta una persona di età piuttosto avanzata, [...], il quale lungo tutta la strada non faceva che <i>succhiare la pipa</i> e discorrere sullo stesso ed unico tema. (p. 72)
Чухонец чему-то удивлялся, идиотски-широко улыбался, когда восклицал «га!», и <i>то и дело продувал свою вонючую трубку</i> . (VI, 130)	Il finno si stupiva non si sa di che, sorrideva largo e idiotamente ogni volta che esclamava: «Eh!», e <i>ogni momento soffiava nel cannuccio della sua puzzolente pipa</i> . (p. 79)	Il Finlandese ⁵⁴ si meravigliava di qualsiasi cosa, con un largo sorriso da idiota, quando mandava quell'esclamazione: «Già!», e <i>tirava boccate di fumo dalla sua pipa puzzolente</i> . (pp. 72-73)

⁵³ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, a cura di F. Bowers, introduzione di John Updike, trad. it. di F. Pece, Adelphi, Milano 2018, p. 112.

⁵⁴ Sulla resa del dispregiativo *čuchonec* con “finno” in Soffici e Jastrebcov, ho già scritto nel primo capitolo, § 3.1. La duchessa d'Andria riconduce l'etnonimo alla sua forma neutra.

Он мечтал о том, что хорошо бы вырвать из его рук <i>синевишую трубку</i> . (VI, 130)	Pensava al piacere di strappargli di mano <i>quella pipa, sfrigolante</i> . (p. 79)	Fantasticava sul piacere che avrebbe provato a strappargli di mano <i>quella pipa rauca</i> . (p. 73).
Когда он, выпив воды, вернулся в вагон, чухонец сидел и курил. Его трубка <i>синела и всхлипывала</i> , как дырявая калоша в сырую погоду. (VI, 132)	Quando, dopo aver bevuto dell'acqua, rientrò nel vagone, il finno era seduto e fumava. <i>La sua pipa friggeva e singhiozzava</i> come una caloscia bucata per un tempo umido. (p. 81)	Quando, dopo aver bevuto l'acqua, egli tornò nel vagone, il Finlandese stava sempre lì e fumava. <i>La sua pipa gemeva e strideva</i> come delle calosce sdruccite in un tempo piovoso. (p. 74)
Ноги и руки по-прежнему не укладывались, язык прилипал к нёбу, и слышалось всхлипывание чухонской трубки... (VI, 133)	Le sue gambe e le sue braccia, come prima, <i>non trovavan luogo</i> , la lingua gli si appiccicava al palato e <i>la pipa del finno seguitava a sfrigolare</i> ... (p. 83)	Le braccia e le gambe, come prima, <i>non trovavano requie</i> , la lingua gli si attaccava al palato, e <i>rindiva il gorgoglio della pipa del Finlandese</i> ... (pp. 76-77)

Sofferinarsi sulla pipa e sulle sue caratteristiche è anche un modo per stringere di nuovo le maglie e reinserire il dettaglio nel quadro della traduzione in rapporto con il testo di partenza. Ma proseguiamo per gradi: nel primo caso, la pipa è presentata in connessione con il verbo *sosat'* ("succhiare", [D, K]). D'Andria sceglie il corrispettivo in italiano standard «succhiare»; Soffici e Jastrebcov (in linea con lo stile iperletterario e talvolta arcaizante del primo) danno al verbo una coloritura in più, ricorrendo al toscanismo marcato «succiare» (GDLI), mentre la scelta del possessivo «sua» («il quale succiava una sua pipa»), assente in d'Andria, si può leggere come lieve anticipazione del rapporto morboso tra uomo e oggetto.

Nel secondo esempio il finlandese è immortalato mentre compie l'azione di *produvat'* ("soffiare", [D, K]), e il verbo è seguito dal complemento oggetto *vonjučuju trubku* (lett.: «pipa puzzolente») preceduto questa volta dal possessivo *svoju* ("propria"); la pipa si connota maggiormente, sia per l'odore che emana – a riflettere la percezione di Klimov ammalato – sia per il rapporto di possesso con il finlandese. La traduttrice e i due traduttori che l'hanno preceduta rendono il verbo *produvat'* rispettivamente

con «tirava bocciate di fumo» e «soffiava»: la differenza è notevole perché la duchessa “corregge” l’azione, riportandola a una sorta di “normalità”, mentre il personaggio čechoviano – come traducono Soffici e Jastrebcov, peraltro alla lettera – «soffia»; più originale è la soluzione di Getzel, che nella versione di questo racconto ricorre al verbo «sfruonare»⁵⁵. Nel tradurre questa immagine, Soffici e Jastrebcov si concedono poi una libertà in più rispetto al testo di partenza quando introducono il termine specifico «cannuccio» («soffiava nel cannuccio della sua puzzolente pipa»).

Il gusto per il sostantivo o il verbo specifico si evidenzia in tutta la traduzione di Soffici e Jastrebcov, che nell’epilogo rendono *neprijatnomu stuku starych rel'sov* (trad. lett.: «rumore fastidioso di vecchie rotaie») con «rumore sgradevole di alcune vecchie lungarine che carreggiavano dirimpetto», là dove d’Andria traduce ricorrendo all’espansione con «sgradevole rumore che facevano delle vecchie rotaie trasportate su di un carretto» (p. 80):

ČECHOV, 1887	TRADUZIONE DI SOFFICI-JASTREBCOV, 1910	TRADUZIONE DELLA DUCHESSA D'ANDRIA, 1936
Только спустя неделю, [...] поглядел на пасмурное весеннее небо и прислушался к неприятному стuku старых рельсов, которые провозили мимо, сердце его жалось от боли, он заплакал и припал лбом к оконной раме (VI, 136)	Solo una settimana più tardi, [...] guardò il cielo primaverile scuro, tese l’orecchio al <i>rumore sgradevole di alcune lungarine che carreggiavano dirimpetto</i> , il suo cuore si strinse di dolore; si mise a piangere, e premé la fronte <i>all'impannata della finestra</i> . (p. 87)	Soltanto dopo una settimana, [...] guardò il cielo nuvoloso di primavera e udì lo <i>sgradevole rumore che facevano delle vecchie rotaie trasportate su di un carretto</i> , il suo cuore si strinse per il dolore e cominciò a piangere, appoggiando la fronte <i>al telaio della finestra</i> . (p. 80)

Oltre a «lungarine» e a «carreggiavano» di Soffici e Jastrebcov, di schietto gusto espressionistico, vale la pena di soffermarsi

⁵⁵ Si veda *Il monaco nero e altri racconti di Anton Čehov*, trad. it. di E. Getzel cit., p. 95.

su «impannata», traducete di *okonnoj rame* nell'ultima parte del periodo (trad. lett.: «il telaio della finestra», così anche nella traduzione della duchessa). Nel GDLI di «impannata» viene data la seguente definizione: «telaio di legno, coperto di panno, di tela o di carta resistente, che serviva per chiudere le finestre. In senso generico: infisso, anta, battente di una finestra (anche a vetri)». In questo caso, è indicativo di un minore orientamento comunicativo il fatto che Soffici e Jastrebcov abbiano scelto un termine raro e poco perspicuo (attestato dal GDLI nel *Trattato della pittura* di Leonardo Da Vinci).

C'è inoltre, tornando al secondo esempio in tabella, una spia importante della frequenza con cui il finlandese soffia nella pipa: *to i delo* (lett.: «di continuo»). Il tempo per Klimov ha una dimensione diversa. Abbiamo già visto come tutto sia amplificato e deformato alla sua vista e al suo olfatto, e quindi, essendo poco probabile che il finlandese soffiasse veramente di continuo, possiamo invece supporre che in questa forma espressiva e colloquiale di marcare il tempo siano in realtà racchiuse le sensazioni e le percezioni, il punto di vista di Klimov; tutto è filtrato dal suo stato fisico. Soffici e Jastrebcov traducono con «ogni momento» questa importante spia temporale del malessere provato dal protagonista, mentre la duchessa omette il marcatore. Nel primissimo passaggio analizzato, però, emerge anche lì un analogo indicatore, ma questa volta l'omissione è da parte della coppia di traduttori: *vsju dorogu* (trad. lett.: «per tutta la strada»), che d'Andria traduce con «lungo tutta la strada non faceva che succhiare la pipa» (p. 72).

Alcuni di questi esempi (il terzo e quarto della prima tabella) mettono in luce anche gli effetti sonori della pipa con un'alternanza di due verbi: *sipet'* («emettere suoni rauchi» D, K) e *vschlipyvat'* («singhiozzare» D, K). Nei dizionari monolingui (U, Dal') del primo verbo viene data la seguente definizione: *izdavat' siplye, šipjaščie zvuchi* («emettere suoni sordi, sfrigolanti»), e tra gli esempi riportati vi è quello del rumore emesso dal *samovar* a fine ebollizione.

La duchessa traduce *sipevšuju trubku* ricorrendo alla soluzione generalmente suggerita ancora oggi dai dizionari bilingui, ovvero «quella pipa rauca», mentre i due traduttori scelgono il

più espressivo «sfrigolante» che nel GDLI è registrato proprio in Soffici nell'opera del 1911 *Lemmonio Boreo*; si verifica così una sorta di naturale “osmosi” tra lo scrittore e il traduttore, o, meglio, Soffici fa rivivere il proprio idioletto trasferendolo successivamente nella propria scrittura autoriale. L'esperienza di traduttore si configura dunque come arricchimento e anticipazione della tavolozza lessicale utilizzata in proprio.

Nell'esempio finale si ha la ripresa di «sfrigolare» come traduce di *vschlipyvan'e* (“singhiozzo, singulto” [K]): «e la pipa del finno continuava a sfrigolare», mentre la duchessa d'Andria sceglie «gorgoglio», che non ha mai usato prima, in una frase in cui attua anche un innalzamento di registro: dove lei traduce «non trovavano requie», riferito alle braccia e alle gambe del malato (traduce di *ne ukladyvalis'*), Soffici e Jastrebcov restano su un registro più comunemente letterario con l'espressione «non trovavan luogo».

In questa versione la duchessa d'Andria, al cospetto del duo Soffici-Jastrebcov, appare in genere meno creativa, talvolta perfino meno precisa, più saldamente orientata a un codice letterario consolidato. Soffici e Jastrebcov, invece, azzardano con maggiore estro, facendo sentire la loro presenza linguistica, senza tuttavia mai perdere di vista l'impianto complessivo del testo čechoviano.

6. Il piffero, *un racconto ecologico*

Il racconto successivo, *Il piffero* (1887), è incentrato sull'incontro tra il fattore Milton e il vecchio pastore Luka, sullo sfondo di una natura che mostra sin dall'inizio segni di decadimento, come è segnalato alla fine del primo paragrafo con l'«odore di marcito» emanato dal bosco.

Milton appare per primo, avvolto da fili di pino e ragnatele, un'immagine presente anche all'inizio di *L'onomastico*, quando la protagonista pensa che non siano le ragnatele a sfiorarla, bensì la creatura che porta in grembo; un segno premonitore, dunque, che annuncia il finale tragico, come si è visto in *L'onomastico* con la morte del neonato.

L'apparizione del vecchio pastore, invece, è anticipata dalla melodia nostalgica del piffero che egli sta suonando «macchinamente» (p. 82): un avverbio che abbiamo già segnalato in *Il tifo*, a indicare una condizione passiva, di inerzia, di molti protagonisti del mondo čechoviano. Più avanti, quando Luka prende lo strumento «che aveva riposto in seno», ritorna lo stesso avverbio, ripetuto anche questa volta identico nella traduzione della duchessa d'Andria: «Come prima, sonava macchinalmente e prendeva non più di cinque o sei note» (p. 89).

L'iniziale passività di Luka, tuttavia, viene progressivamente meno, come si nota nell'evolversi della conversazione con il fattore. Dapprima le sue battute sono brevi con la reiterazione di alcune formule che denotano fiacchezza e rassegnazione; la più frequente è «Tutto va per la stessa china...», traduzione efficace dell'espressione russa *use k odnomu klonit'sja* (pp. 83-84; lett.: «tutto volge verso la stessa cosa»). Tuttavia, piano piano – pur rimanendo nei limiti di un discorso pessimista sull'estinzione progressiva di specie animali, prosciugamento dei fiumi, morte delle foreste e dei boschi –, le frasi diventano più articolate e personali, denotando un coinvolgimento maggiore nella conversazione.

A un certo punto, il pastore allude alla liberazione dei contadini dalla servitù della gleba, che si realizzò nel 1861 sotto lo zar Alessandro II. Si trattò, in realtà, di una liberazione dei proprietari, come nota Guido Carpi, che «perdono qualsiasi obbligo di tutela nei confronti degli ex servi, ne spremono in un colpo solo tutti i capitali spremibili in cambio delle terre che essi già lavoravano per sé [...], mantengono la sostanza delle prestazioni d'opera nella forma *politically correct* del lavoro mezzadriale»⁵⁶. All'indomani della pubblicazione del manifesto di liberazione del 19 febbraio 1861, che non manteneva le promesse di miglioramento del tenore di vita delle masse contadine (le cosiddette «anime»), si determinarono pertanto una situazione e un quadro socio-politico di forte instabilità, incertezza e caos. A pagarne le conseguenze non era solo il mondo rura-

⁵⁶ G. Carpi, *Storia della letteratura russa. Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, 2 voll., Carocci, Roma 2010, vol. I, p. 440.

le, ma la società russa tutta, che si avviava verso una stretta repressiva e verso una fase di controriforme; un periodo che inizia con l'assassinio il primo marzo 1881 di Alessandro II a opera di un gruppo di terroristi, e con la salita al trono del figlio Alessandro III.

Nel constatare che l'armonia della natura è in pericolo, che le foreste non ricrescono a causa della mano spietata e inarrestabile dell'uomo che taglia senza criterio, in una serie serrata di battute Luka mette in evidenza una frattura identitaria e il vuoto che ne consegue: «prima della liberazione ero pastore del padrone; sono sempre stato in questo stesso posto» (p. 86). Vive in quel luogo da una vita, eppure ora, per la prima volta, tutto sta scomparendo, «tutto va per la stessa china» (p. 86). Il contadino – spiega il pastore – è diventato incontentabile, è indebolito, ha pretese, mentre il signore «mena una vita vuota, senza aver nel cervello l'idea di occuparsi a una cosa vera» (p. 87).

Sembrerebbe dunque di poter cogliere, nelle riflessioni di Luka, un legame tra il nuovo contesto sociale, l'indebolimento dell'uomo – qualunque sia la sua condizione – e il decadimento della natura, tutti temi che hanno un seguito, per esempio, in *Zio Vanja* nel monologo di Astrov, che osserva la progressiva riduzione del bosco nell'arco di cinquant'anni⁵⁷, e nel *Giardino dei ciliegi*, venduto all'asta per ricavarne villini che rendano, e comprato infine da Lopachin (il cui nonno e il cui padre erano servi nella stessa tenuta), mentre nessuno è più capace di fare le marmellate, come lamenta il vecchio Firs.

Čudakov nota che, negli anni Novanta del XIX sec., il cambiamento degli equilibri del pianeta, l'inquinamento e l'estinzione di specie animali e vegetali erano tutti fenomeni impercettibili e il danno ambientale sembrava passeggero e rimediabile. Non se ne intuivano ancora le terribili conseguenze. Čechov fu dunque tra i pochissimi a fare la diagnosi di una malattia mortale, intuendo e prevedendo il destino del pianeta⁵⁸. L'indebolimento spirituale e fisico a cui fa riferimento in *Il piffero*

⁵⁷ A. P. Čechov, *Zio Vanja*. Scene di vita di campagna in quattro atti, trad. it. di C. Grabher, in Id., *Teatro*, Sansoni, Firenze 1963, pp. 453-454.

⁵⁸ Čudakov, *Poëtika Čechova* cit., p. 285.

attraverso la voce di Luka, dovuto anche – secondo quest’ultimo – a un allontanamento progressivo dalla fede, fa dunque riflettere, a distanza di oltre un secolo e con una situazione vistosamente divenuta catastrofica, su quanto poco sia stato fatto per fronteggiare la minaccia spaventosa della distruzione del pianeta. Come nota Natal’ja Koževnikova⁵⁹, nelle riflessioni dei due personaggi si assiste tra l’altro a un’oscillazione costante tra l’universale e il caso particolare. Lo si vede bene nella parte finale, quando Milton confessa il malessere e la povertà che lo attanagliano, con una famiglia numerosa da mantenere – otto figli, moglie e madre – e uno stipendio di dieci rubli. Poco prima, il fattore aveva parlato in termini più generali rivolgendosi così al pastore: «La vita è peggiorata, nonno. Non è più possibile tirare innanzi. Carestia, miseria... malattie degli animali, epidemie fra la gente... La povertà vince» (p. 89). Dopo poco i due si congedano, e il racconto termina – così come era iniziato – con il lamento del piffero sempre più lontano e malinconico, mentre Milton, sullo sfondo di un paesaggio cupo, piovoso e triste, sente quel suono smorzarsi. La pioggia e il piffero – come afferma anche Koževnikova⁶⁰ –, e con loro i salici e il canto «angoscioso» delle gru, piangono il mondo in rovina.

Il dialogo è senza dubbio la colonna portante di tutto il racconto, e anche per questo sono necessarie alcune riflessioni di carattere stilistico più sensibili alle diverse caratterizzazioni identitarie, in un rapporto dialettico con il testo russo. Come esempio, riporto per intero una delle osservazioni del pastore sull’indebolimento dell’uomo:

⁵⁹ N. A. Koževnikova, *Jazyk i kompozicija proizvedenij Čechova*, Naučnoe izdanie, Nižnij Novgorod 1999, p. 13.

⁶⁰ Ivi, p. 17.

ČECHOV	TRADUZIONE DELLA DUCHESSA D'ANDRIA, 1936
<p>Грош мне цена, во всей деревне я самый последний мужик, а все-таки, <i>паря</i>, сила есть. Ты вот <i>гляди</i>, мне седьмой десяток, а я <i>день-деньской</i> пасу, да еще ночное стерегу за <i>двугривенный</i> и <i>спать не сплю</i>, и не зябну; сын <i>мой</i> умней меня, а поставь его <i>заместо</i> меня, так он завтра же прибавки запросит или лечиться пойдет. <i>Так-тось</i>. Я, <i>акроме хлебушка</i>, ничего не потребляю, потому хлеб <i>наш насыщенный</i> <i>даждь нам днесь</i>, и отец <i>мой</i>, <i>акроме</i> хлеба, ничего не ел, и дед, а нынешнему мужику и <i>чаю</i> давай, и водки, и булки, и чтобы спать ему <i>от зари до зари</i>, и лечиться, и всякое баловство. А почему? Слаб стал, силы в нем нет вытерпеть. Он и рад бы не спать, да глаза липнут — ничего не поделаешь. (VI, 325)</p>	<p>Io valgo un <i>grosco</i>, son l'ultimo contadino del villaggio, <i>ma pure forza ne ho</i>, ragazzo mio. <i>Vedi</i>, io ho quasi settant'anni, e <i>guardo</i> le mie mandre ogni giorno che Dio ha creato, e anche di notte <i>fo la guardia</i> per due <i>grievniki</i> e <i>dormire non dormo</i> e non sento il freddo: mio figlio è più intelligente di me, ma mettilo al <i>posto mio</i> e domani chiederà un aumento o andrà all'ospedale. È così. Io, fuor del pane, non mangiavo nulla e <i>lo stesso faceva mio nonno</i>; ma a un contadino d'ora <i>devi</i> dare il the, e la <i>vodka</i>, e i panini bianchi, e <i>deve</i> dormire dal tramonto fino all'alba, e <i>gli ci vogliono</i> le medicine, e ogni sorta di ciance. E perché? Perché è diventato debole, non ha forza a sopportar nulla. Vorrebbe non dormire, ma gli si chiudono gli occhi, <i>non ci è che fare</i>⁶¹. (p. 87)</p>

Ritroviamo nella traduzione alcune marche tipiche del parlato, tra cui la costruzione a tema sospeso «ma pure forze ne ho» caratteristica di un registro poco accurato; la tematizzazione attraverso l'uso dell'infinito «dormire non dormo»; la ripresa anaforica «gli ci vogliono le medicine» con l'uso affettivo del pronome «gli» che contribuisce a dare un tono colloquiale alla frase; la paratassi e le ripetizioni che danno l'idea della spontaneità e quasi della trascuratezza dell'eloquio (per esempio, «guardo-guardia», «devi-deve»), così come la richiesta d'attenzione espressa dal verbo desemantizzato «vedi», con ruolo di connettivo pragmatico⁶². Secondo un approccio traduttivo paragonabile a quello del racconto *Van'ka*, la duchessa ricorre anche qui al toscanismo «fo la guardia», e a espressioni originali e marcate come «non ci è che fare», mentre rimane fedele alla

⁶¹ In questa tabella i corsivi che ho sottolineato sono della traduttrice.

⁶² Sulla funzione di questo connettivo e analoghi che esprimono una richiesta di attenzione si veda Palermo, *Linguistica testuale dell'italiano* cit., pp. 210-217.

sfera dei *culturemi* russi, che sceglie per lo più di traslitterare: «grosc» (la traslitterazione scientifica è «groš»; da Faccioli reso in modo più diretto e perspicuo «Io non valgo un soldo» [p. 243], e da Polledro «centesimo», [p. 80]); «grievniki» (corretto «grivenniki», ovvero «venti copechi») e perfino «vodka», evidenziato in corsivo – come già notato in altre sue traduzioni. Sono dunque gli elementi della realtà russa a essere accolti nella loro veste d'origine, con o senza l'aggiunta di brevissime note esplicative, mentre una maggiore creatività emerge nell'insieme del testo, che si fa carico in modo consapevole delle originali peculiarità stilistiche di quello russo. Nel parlato del pastore, infatti, si susseguono numerose forme della lingua popolare sia a livello lessicale sia morfologico – per citarne solo alcune: il vocativo *parja* (variante di *paren'*, “ragazzo”); *zamesto* invece di *umesto* (“invece di”); *akrome* al posto di *krome* (“eccetto”); *chlebuška* (diminutivo di *chleb*, “pane”); *tak tos'* alterazione di *takie dela* («è così» in d'Andria). Inoltre, la frequente ripetizione della congiunzione *i* (“e”), undici volte in tutto, tende a creare un ritmo incalzante, in cui le informazioni si susseguono veloci; l'effetto complessivo è quello di una cantilena, il che si nota bene nel passaggio caratterizzato dalle riprese di *akrome*, *chleb*, e dalle postposizioni dei possessivi *naš* (“nostro”) e *moj* (“mio”): *ja, akrome chlebuška, ničego ne potrebljaju, potomu chleb naš nasuščnyj dožd' nam dnes', i otec moj, akrome chelaba, ničego ne el, i ded* (trad. di servizio: «io, eccetto il pane, non consumo niente, per cui dacci oggi il nostro pane quotidiano, e anche mio padre, eccetto il pane, non mangiava niente, e mio nonno lo stesso»). Nel testo di partenza si nota dunque una mescolanza, tipica del parlato contadino, tra le parole di Luka e quelle della preghiera *Padre nostro*, omesse invece nella traduzione di d'Andria.

7. Granelli erranti e il potere evocativo del titolo

Čechov scrive *Granelli erranti* (1887) di ritorno da un viaggio nel sud della Russia, a Svjatye gory, sul fiume Severnyj Donec. In alcune lettere inviate a maggio del 1887 ai familiari e a Nikolaj

Lejkin⁶³, l'editore di «Schegge» (la rivista umoristica pietrobουργhese più popolare di quegli anni), lo scrittore racconta della visita al monastero Svjatogorskij, dei quindicimila pellegrini presenti, della quantità incredibile di impressioni e di emozioni provate.

Il racconto – narrato in prima persona – nasce dunque da un'esperienza intensa vissuta da Čechov in prima persona: durante la sua permanenza nella foresteria del monastero condivide la stanza con il giovane nipote di un vescovo, che da subito sente di poter confidare il racconto della sua vita al medico appena conosciuto (Čechov gli nasconde di essere uno scrittore). Il compagno di stanza dell'autore è insomma il prototipo di Aleksandr Ivanyč, il pellegrino ebreo del racconto, convertitosi alla religione ortodossa.

Granelli erranti è inizialmente un caleidoscopio di immagini, colori e suoni che la duchessa d'Andria restituisce con vivacità e dinamismo: «Da una estremità all'altra, per quanto si stendeva la vista, era un fitto groviglio d'ogni sorta di veicoli: *teleghe, kibite*, furgoni, calessi, carretti»⁶⁴ (p. 92); «Si udivano voci di uomini che parlavano, nitrire e sbuffare di cavalli, gridi e chiasso di bambini» (p. 93); «Erano pieni zeppi non soltanto i locali della foresteria, ma anche la panetteria, la sartoria, la falegnameria e le rimesse...» (p. 93). Un dinamismo che acquista maggiore valore se si confronta la prima descrizione con quella corrispondente di Faccioli, bloccata dall'uso in posizione iniziale del pronome «esso» e dall'inciso seguente: «Esso era tutto da un capo all'altro, fin dove poteva giungere la vista, gremito di ogni genere di barrocci, di carri coperti, di furgoni, di carrette caucasiche e di vecchie carrozze» (p. 249). Come ho inoltre già notato per altri racconti, anche qui alcuni termini più connotati dal punto di vista della vita russa, quali *telega* (termine di origine turca [U], spiegato così nella nota della duchessa d'Andria: «carretto rustico scoperto») e *kibite* (*kibitki*, lemma di origine tataro e araba [U], in nota: «carretto col mantice») sono traslitterati; Faccioli, invece, aveva scelto di tradurli con «barrocci», «carri

⁶³ Per un approfondimento sugli inizi della collaborazione con Lejkin, si veda Malcovati, *Il medico, la moglie, l'amante* cit., pp. 41-45.

⁶⁴ Il corsivo è nel testo.

coperti» e «carrette caucasiche» (resa di *arbami*, da *arba*, con cui si indicava un carro in uso presso la popolazione del Tatarstan e dell'Asia centrale [D]).

Quando il protagonista introduce nel suo racconto il giovane ex ebreo, la parte dialogata prende il sopravvento, lasciando ai momenti diegetici spazi ridotti.

Il pellegrino è un uomo irrequieto, che sin da piccolo desidera studiare e che per realizzare il suo sogno, ostacolato da una famiglia che non comprende il valore dell'istruzione, aveva cominciato a scappare di casa, vagando da una città all'altra, senza un vero progetto, né una meta.

Nel modo di esprimersi del giovane emergono subito espressioni e modi di dire che definiscono un carattere insicuro e fragile: «Del resto, sonerà presto la campana per la messa, – disse egli – e non avrò motivo di disturbarvi a lungo» (p. 96); segue una lunga pausa di silenzio, e, quando riprende la parola, il giovane chiede: «Scusate se vi disturbo... Avreste forse un coltellino?» (p. 96). Tagliando una salsiccia, vorrebbe offrirne un pezzo all'interlocutore, ma temendo un rifiuto si esprime così: «Ve ne offrirei un poco, ma credo che non lo gradireste. Ne volete?» (p. 97). Il suo interlocutore cerca a un certo punto di capire a fondo i motivi che hanno spinto il giovane ebreo alla conversione, ma non ne viene a capo perché le sue affermazioni sono approssimative e sembrano ripetere parole già dette da altri, come queste: «Il Nuovo Testamento è la naturale continuazione dell'Antico» (p. 103), con l'interrogativa finale a testimoniare il continuo bisogno del giovane di trovare conferme negli altri: «Non è vero?» (p. 103).

Dopo aver riferito i pensieri del pellegrino, convinto di ottenere con la conversione una posizione stabile, la voce narrante si abbandona a una digressione lirica che offre la chiave di lettura del titolo; si tratta di una riflessione sottovoce in difesa di tutti i raminghi, dell'importanza di preservare e rispettare i tratti che contraddistinguono tutti gli umani, anche quelli lontani dalla cosiddetta normalità⁶⁵:

⁶⁵ Čechov approfondisce questo tema in particolare nei due racconti *La corsia n. 6* e *Il monaco nero*. Il primo narra dell'incontro decisivo tra Ragin, il medico

ČECHOV, 1887	TRADUZIONE DELLA DUCHESSA D'ANDRIA, 1936
<p>а еще дальше, если суметь представить себе всю русскую землю, какое множество таких же <i>перекати-поле</i>, ища где лучше, шагало теперь по большим и проселочным дорогам или, в ожидании рассвета, дремало в постоянных дворах, корчмах, гостиницах, на траве под небом... Засыпая, я воображал себе, как бы удивились и, быть может, даже обрадовались все эти люди, если бы нашлись разум и язык, которые сумели бы доказать им, что их жизнь так же мало нуждается в оправдании, как и всякая другая. (VI, 263)</p>	<p>e più lontano, se avessi potuto abbracciare con l'occhio tutta la terra russa, che quantità mi sarebbe apparsa di questi <i>semi vaganti</i>, che cercano il terreno migliore, e vanno ora per le strade maestre, ora per i sentieri nascosti, o dormono nelle locande, negli alberghi o sull'erba, a cielo scoperto!... Addormentandomi, fantasticavo su tutti costoro, e mi chiedevo se essi sarebbero stupiti e forse lieti potendo trovare ragioni che mi provassero che la loro vita non era più anormale di qualsiasi altra. (p. 106)</p>

Qui vanno segnalate alcune omissioni: manca, per esempio, nella prima frase *в о́жидании́ рассвета* (lett.: «in attesa dell'alba») e nella parte finale si accumulano le imprecisioni nella scelta dei traducanti («potendo trovare ragioni» semplifica il russo *если бы нашли́ разум и язык*: trad. lett.: «se si trovassero ragione e lingua»); inoltre la traduttrice scrive «che mi provassero», ma il russo *докázat' им* significa «che provassero loro».

Mi interessa però qui riflettere in particolare sulla metafora a cui ricorre Čechov per i raminghi e i girovaghi, e che dà il titolo al racconto: *perekati-pole* è il nome di un'erba della steppa che, una volta secca, assume forma ovale e il vento la trasporta lontano creando l'effetto di tante palle rotolanti; in senso figurato indica le persone senza dimora, errabonde («vagabondo» in [D])⁶⁶.

All'interno del racconto, d'Andria traduce *perekati-pole* con «semi vaganti», ed è una soluzione efficace e originale che valorizza l'elemento vitale dei semi accanto al movimento libero espresso dall'aggettivo «vaganti»; una soluzione d'effetto che,

apparentemente sano di mente, annoiato e solo, e Gromov, che soffre di manie di persecuzione. I due iniziano a conversare e il loro dialogo diviene sempre più coinvolgente e complesso, al punto che Ragin stesso, avvicinatosi a Gromov, viene preso da tutti gli altri cosiddetti «normali» per pazzo. Sul *Monaco nero* si veda il cap. I, § 5.

⁶⁶ Dizionario semantico, a cura di N. Ju. Švedova, *Russkij semantičeskij slovar'*, Azbukovnik, Moskva 1998.

tuttavia, non è mantenuta nel titolo: *Granelli erranti*, in cui l'immagine del granello (ben diversamente connotata rispetto a quella dei semi) rimanda a qualcosa di esile e fragile. Faccioli opta per il singolare *Granello errante*⁶⁷, che non evoca però quella dimensione e quella condizione plurale a cui Čechov fa preciso riferimento nel racconto, aggiungendo una nota di cinque righe in cui spiega il significato letterale del nome («rotola-campo»), poi riporta il nome in latino e in francese della pianta, e conclude con l'etimologia (p. 264). Polledro ricorre al calco morfologico *Ruzzola-campi*⁶⁸, decisamente meno suggestivo.

Granelli erranti termina come un puzzle nel quale, uno dopo l'altro, svaniscono e si screpolano i pezzi che lo compongono, mentre il protagonista si allontana, percorrendo una salita: si lascia così alle spalle dapprima il fiume, poi la croce della chiesa, i pini, le querce, la strada bianca, e infine Aleksandr Ivanyč, con i suoi occhi malinconici e «di bambino»; finché tutto, un attimo prima presente, è già ricordo. A differenza però dello scenario finale di *Il piffero* – anche lì i due protagonisti, dopo aver condiviso le loro storie, si salutavano, riprendendo ciascuno il proprio cammino, ma con note dolenti di pianto evocato dal suono dello strumento musicale –, nelle ultimissime righe di *Granelli erranti* compare un nuovo orizzonte, benché l'immagine del mulino a vento fermo «che pareva annoiarsi» (p. 111) non lasci presagire niente di veramente vitale, suggellando con un'immagine di movimento su se stesso la ricerca aperta dei semi (o granelli) vaganti.

8. Il consigliere segreto e la parola chiave «giuraddio»

Il racconto successivo si intitola *Il consigliere segreto* (Tajnyj sovetnik, 1886) ed è anch'esso narrato in prima persona da un protagonista che rievoca un episodio significativo della propria infanzia. Un giorno di aprile dell'anno 1870 sua madre riceve una lettera – un artificio narrativo che si ripete in molti di questi racconti – che causa un grande trambusto (*sumatocha* in russo, tradotto

⁶⁷ Čechov, *Granello errante*, in *La camera n. 6* cit., pp. 249-270.

⁶⁸ Čechov, *Ruzzola-campi*, in *La steppa. Tutti i racconti V* cit., pp. 84-100.

dalla duchessa con «rimestio», soluzione più personale ed espressiva rispetto a quella riportata dai dizionari: “tumulto, subbuglio, trambusto” [F]; “trambusto, baraonda, confusione, subbuglio” [D]; “confusione, subbuglio, trambusto” [K]). Il fratello, un consigliere segreto, le annuncia che avrebbe trascorso l'estate da loro in campagna in quanto impossibilitato a recarsi all'estero, come avrebbe voluto, a causa delle ristrettezze economiche. Questa notizia sconvolge a tal punto la donna, timorosa di non essere all'altezza del fratello consigliere segreto, che questa decide di stravolgere abitudini e spazi domestici, illudendosi così di riservare all'ospite l'accoglienza adeguata al suo status: vengono imbiancate le pareti, benché già «bianche come la neve» (p. 113), e per l'occasione viene incaricato l'unico sarto di tutto il distretto di cucire nuovi, eleganti abiti per il figlio. La donna è sicura che questa visita gioverà innanzitutto alla carriera futura del ragazzino, l'io narrante del racconto.

Quando il fratello arriva, a rimanerne deluso è proprio il nipote, l'unico capace di guardare la situazione con occhi innocenti. Lo zio non corrisponde affatto all'immagine che la madre aveva creato: è più semplice e meno formale del previsto, cosicché il cerimoniale che tutti avevano imparato per l'occasione risulta vano. La sorella cerca di assecondare il fratello ospite: prepara piatti ricercati, che non incontrano però mai il successo sperato, negli orari preferiti da lui per i pasti, ben diversi dai loro.

Il protagonista ricorda come unico momento allegro la sera, quando lui e il suo precettore, in compagnia del fattore e di sua moglie, se ne stanno in silenzio, perché l'unica novità assaporata – l'arrivo dello zio – si è velocemente consumata. Una svolta per il consigliere segreto avviene quando inizia a frequentare lui stesso l'annesso del fattore, affascinato dalla moglie di quest'ultimo, dalla semplicità della loro vita e dai canti al chiarore della luna. Ma il suo abbandonarsi alla vita genera tensioni nel fattore e nel precettore: non gradiscono l'invasione nella loro quotidianità da parte di un estraneo che ripete spesso (si contano nove occorrenze in tutto) in modo artificiale e in contesti diversi, ma spesso inappropriati al suo uso, l'interiezione resa dalla traduttrice per lo più con «giuraddio» (traducente di *kljanus' bogom*). Si tratta di una parola chiave che assume la funzione di riempitivo nel vuoto comunicativo del consigliere segreto ed è emblematica della sua personalità torbida.

L'arrivo improvviso del governatore, in visita al consigliere segreto, ribalta ancora una volta la situazione: il fratello assume un comportamento autoritario e arrogante, disdegna tutto, rimprovera la sorella di non essere rispettosa dell'etichetta, così che lei, per la prima volta, reagisce infine sfinita: è disposta a dare denaro al fratello perché vada a curarsi all'estero, purché se ne vada da lì. E solo nel momento del congedo il consigliere segreto mette a fuoco per la prima volta il nipote. A quel punto il ragazzino si abbandona con la purezza delle sue emozioni a un gesto d'affetto: «Non seppi trattenermi, balzai nella carrozza e abbracciai forte forte quest'uomo leggero e debole, come tutta la gente» (p. 134).

Il racconto, come i precedenti, si conclude con una partenza, suggellando l'incontro fallimentare di due mondi, quello della città e quello della campagna; la mancanza del rispetto delle più semplici regole di convivenza e l'incapacità di adeguarsi all'altro, al nuovo o al diverso, così come la bassezza di un'ospitalità dettata solo dal doppio fine e dall'interesse.

9. *Problema*

Protagonista di *Problema* (1887) è il giovane Saša Uskov, che ha depositato una cambiale falsa. I due zii da parte di padre e di madre cercano una soluzione per salvare il nome della famiglia e non far scoppiare uno scandalo. Šaša è passivo: indebitato, senza un soldo, senza affetti, non vede futuro e non ha nulla da perdere.

Gli zii si interrogano sul peso di quel gesto, ed è il buon Ivan Markovič ad avere la posizione più conciliante: secondo lui si deve tener conto del fatto che il nipote non ha ricevuto un'istruzione, che i giovani subiscono spesso seduzioni e commettono errori. Arriva così a citare la teoria di Lombroso – all'epoca molto discussa in Russia –, secondo cui la delinquenza non dipenderebbe dalla volontà, bensì dalle particolarità anatomiche dell'individuo.

Alla fine i familiari decidono di perdonare il nipote, di pagare la cambiale ma ad una condizione: che Šaša l'indomani vada in campagna a lavorare. La gioia del perdono e della libertà lasciano presto il posto a una nuova amarezza: il ragazzo minaccia lo zio affinché gli dia cento rubli, e lo zio, «stordito, atterrito, balbet-

tando parole senza nesso» (p. 143), accetta. Eppure, il racconto termina con un pensiero che balena nella testa del giovane, come se il perdono e la comprensione non fossero stati del tutto vani: «Ora vedo che sono un delinquente. Sì, un delinquente» (p. 143).

10. I ladri e la traduzione del magico

Čechov finisce di scrivere *I ladri* il 15 marzo 1890, ovvero poche settimane prima della sua partenza per Sachalin il 21 aprile.

Un'improvvisa tormenta di neve coglie per strada l'aiutante chirurgo Ergunov, «un grande millantatore e un ubriacone» (p. 144), che si era recato con il miglior cavallo del dottore a fare acquisti per l'ospedale. Il maltempo lo costringe a trovare un riparo nella locanda del defunto Čirikov, dove vivono la vedova e la figlia Ljubka. «L'aiutante chirurgo stette un pezzo lì a battere alla finestretta» (p. 145), finché compare una figura femminile con una lanterna in mano: è Ljubka, che invita Ergunov a entrare, perché quella casa – dice lei – è di tutti e aperta a tutti. Dentro ci sono un contadino, Merik, e un ladro di cavalli, tal Kalašnikov. Ergunov beve un bicchierino di vodka dopo l'altro, ma si sente escluso dalla conversazione tra i due uomini: «Egli avrebbe voluto attaccar discorso con loro, fanfaroneggiare, bere, mangiare e, possibilmente, fare un po' di chiasso con Ljubka» (p. 151); colpisce qui l'estro della traduttrice nella scelta del verbo «fanfaroneggiare» per il russo *pochva-stat'* (“vantarsi” [D], [K]) così come della locuzione «fare un po' di chiasso» per il colloquiale *pošalit'* (“fare monellerie” [K]).

Intanto Ljubka prepara la tavola con ogni bendifidio – «un grosso pezzo di grasso di maiale, dei cetrioli salati, un piatto di legno con della carne arrostita, tagliata a piccoli pezzi, poi una teglia nella quale erano state fritte delle salsicce col cavolo» (p. 151) – e poi offre «dei panini alla menta, delle noci abbrustolite, dei semi di zucca, e due bottiglie di vino dolce» (p. 154). La giovane donna indossa orecchini di perle «false» e sul capo un fazzoletto di cui ci viene comunicato nel dettaglio il colore: «verde»; così come «rosso» è il laccio che ferma la sua lunga treccia. Quando iniziano a ballare, Ergunov è abbagliato dalla bellezza stregonessa di Ljubka e rimpiange di essere quello che è:

un aiutante chirurgo e non un semplice contadino come Merik; non importa che quest'ultimo mediti di uccidere Ljubka e sua madre per scappare con il loro denaro. Il tema del rimpianto si ripresenta anche più avanti: «E rimpiangeva d'essere un aiutante chirurgo e non un semplice contadino» (p. 156).

Un'altra contraddizione si manifesta quando Ljubka, pur desiderando che Merik resti la notte, lo aiuta a fuggire con il cavallo di Ergunov. L'aiutante chirurgo tenta invano di raggiungere il cortile: Ljubka lo ostacola e lo raggira con finte parole affettuose; quando lui vede con i propri occhi che il cavallo non c'è più, torna nella casa e il suo stato d'animo angosciato si esprime nel passaggio concitato da una stanza all'altra – cucina, una piccola stanza che odora di basilico e finocchio, poi un'altra stanza – alla ricerca di Ljubka; la sintassi incalzante rispecchia anch'essa l'affanno del protagonista.

All'alba la tormenta è finita e l'aiutante chirurgo si incammina pensando alla libertà di cui godono gli uomini incontrati, e al grigiore della sua vita, fatta di sottomissione e noia, e si chiede perché gli uomini non siano tutti liberi come i ladri della locanda.

Il racconto termina con un ellissi temporale: è trascorso un anno e mezzo dagli eventi narrati; Ergunov si è licenziato. Nella sua testa si affollano di nuovo le stesse domande di allora sulla libertà, sui ruoli e sulle diseguaglianze sociali. A un tratto vede un incendio «di porpora»: è la locanda di Ljubka, e a questo punto si legge la parola chiave che definisce la vera natura delle emozioni provate da Ergunov, fin da quando aveva messo piede nella locanda: invidia: «E immaginò che nella casa bruciassero la vecchia e Liubka, dopo essere state uccise, e invidiò Merik» (p. 164). L'emozione principale provata è di invidia per chi incendia e scappa con il denaro, non di dolore per chi in quell'incendio muore. Infine, le parole conclusive rendono ancora più esplicita la tensione del protagonista verso il male, la volontà di emulare il contadino e il ladro di cavalli: «Sarebbe bello di notte infilarsi in casa di qualche riccone!...» (p. 164).

Questo racconto magico, fatto di continui lampi di colore che illuminano la scena, il rosso in particolare, ha in comune con *Granelli erranti* il tema del desiderio di essere diversi da quello che si è nella realtà; ma qui la situazione è capovolta in termini di valori a cui si aspira. Il pellegrino, nel suo desiderio di unifor-

marsi agli altri, è attratto dall'istruzione e dalla spiritualità, dal bisogno di avere un ruolo sociale, di essere riconosciuto come maestro, e per ottenere questo è pronto a rinnegare le proprie origini. L'aiutante chirurgo, invece, rinnega in parte proprio ciò a cui il pellegrino aspira: l'esperienza e la conoscenza, il lavoro di sottoposto, lo stipendio, la correttezza arrendevole, perché tutto questo insieme gli sembra «spregevole, soffocante» (p. 162); con il rischio, nella posizione estrema che assume, di non sfiorarla neppure la libertà, bensì di essere travolto dal male e dall'invidia, che pure lo contraddistinguono fin dall'inizio.

Čukovskij scrive che il «pilastro dei pilastri» dell'opera di Čechov è costituito dalle sue immagini palpabili, grazie alle quali, per quanto semplici e sfumate possano apparire, egli riesce a esprimere i pensieri e le emozioni più complesse; ogni pezzetto di vita con i suoi odori, colori, suoni e forme attrae Čechov in modo irresistibile, continua Čukovskij, e non importa che si tratti di un uomo, di un uccello, di un'onda del mare o di una nuvola, la cosa più importante è «scolpire queste immagini nella parola, poiché ciascuna di esse gli era cara come scoperta, come dono, come nutrimento dell'anima»⁶⁹. A proposito dell'arte čechoviana di «scolpire le immagini nella parola» riporto la descrizione di Ljubka mentre si guarda allo specchio:

ČECHOV, 1890	TRADUZIONE DELLA DUCHESSA D'ANDRIA, 1936
<p>Она погляделась в зеркало и несколько раз потнула головой, чтобы зазвучали бусы. А потом открыла сундук и стала вынимать оттуда то ситцевое платье с красными и голубыми глазочками, то другое — красное, с оборками, которое шуршало и шелестело, как бумага, то новый платок, синий, с радужным отливом — и всё это она показывала и, смеясь, всплескивала руками, как будто изумлялась, что у нее такие сокровища. (VII, 319)</p>	<p>Si guardò nello specchio, e più volte scosse il capo per far risonare gli orecchini. Poi aprì un cassone e cominciò a tirar fuori ora un vestito di stoffa di cotone con bottoni rossi e celesti, ora un altro rosso, con alamari, il quale faceva un fruscio, un brusio come di carta, ora un nuovo vestito azzurro, con ornamenti color dell'arcobaleno, e tutto ciò ella lo mostrava e, ridendo, batteva le mani come se si meravigliasse che tutti quei tesori fossero suoi. (p. 155)</p>

⁶⁹ Čukovskij, O Čechove cit., pp. 104-105.

L'immagine riflessa è accompagnata dal tentativo di far suonare gli orecchini, e l'accostamento di immagine e suono si ripete quando ci vengono mostrati i vestiti colorati e il loro «fruscio» e «brusìo» (traducendo degli onomatopeici *šuršalo* [da *šuršat'*, "frusciare", K, D] e *šelestelo* [da *šelestet'*, fare fruscio, frusciare, K, D]); i colori e i suoni si fondono poi con le emozioni provate dal personaggio femminile, con il suo riso e la sua meraviglia. Potremmo affermare che la scrittura čechoviana sembrerebbe non lasciare qui dubbi sulla sua natura plastica e che questa immagine, nello sfoggio di colori e gesti, avrà un suggestivo equivalente nella sequenza di *Lo specchio* (Zerkalo, 1974) di Andrej Tarkovskij in cui la madre del protagonista vende per necessità un meraviglioso paio di orecchini a una donna molto perturbante inquadrata per due volte mentre si specchia con aria particolarmente compiaciuta dell'acquisto.

La duchessa d'Andria ha il merito di riuscire a scolpire la delicata materia čechoviana imprimendovi le stesse curvature e rimodellandola in una nuova veste, che ha con quella originale un rapporto di felice assonanza. Il respiro della prosa di Čechov rivive nella traduzione con le sue regolarità e le sue accelerazioni, trasportando il lettore nelle corse talvolta affannate dei personaggi, come nel caso dell'aiuto chirurgo quando riesce a liberarsi dall'ammaliatrice Ljubka e si precipita fuori per cercare il proprio cavallo, mentre la ripetizione ossessiva della parola «neve», esattamente come nel testo di partenza, trasmette lo stato d'angoscia dell'uomo, culminante nel susseguirsi finale delle immagini di morte:

ČECHOV, 1890	TRADUZIONE DELLA DUCHESSA D'ANDRIA, 1936
<p>Крича и махая руками на собак, спотыкаясь о сугробы и увязая в снегу, он выбежал за ворота и стал вглядываться в потемки. Он напрягал зрение и видел только, как летал снег и как снежинки явственно складывались в разные фигуры: то выгланет из потемок белая смеющаяся рожа мертвеца, то проскачет белый конь, а на нем амазонка в кисейном платье, то пролетит над головою вереница белых лебедей... (VII, 323)</p>	<p>Gridando e agitando le braccia per spaventare i cani, inciampando nei cumuli di neve, affondando nella neve, corse fuori dal portone e si mise ad aguzzare gli occhi nelle tenebre. Sforzava la vista, ma vedeva soltanto cadere la neve e come i fiocchi di neve formassero differenti figure: ora appariva la bianca immagine di un morto, ora un cavallo bianco sul quale cavalcava un'amazzone in una tunica di mussolina, ora una corona di fiori bianchi... (p. 160)</p>

11. Senza titolo e la traduzione della musicalità

Senza titolo (Bez zaglavija, 1888) si apre con una descrizione dell'alternarsi ciclico del tempo: «Nel quinto secolo, come anche adesso, ogni mattina il sole si levava e ogni sera si metteva a dormire. [...] Un giorno seguiva a un giorno, una notte a una notte» (p. 165). La ripetitività e ritmicità è rafforzata a livello sonoro dal ripetersi di alcune consonanti – la «s», la «r» e la «t» in particolare – nelle parole scelte nel primo paragrafo, e dal modo in cui queste ultime sono collocate all'interno delle frasi tradotte:

ČECHOV, 1888	TRADUZIONE DELLA DUCHESSA D'ANDRIA, 1936
<p>Утром, когда с росой целовались первые лучи, земля оживала, воздух наполнялся звуками радости, восторга и надежды, а вечером та же земля затихала и тонула в суровых потемках. День походил на день, ночь на ночь. Изредка набегала туча и сердито гремел гром, или падала с неба зазевавшаяся звезда, или пробегал бледный монах и рассказывал братии, что недалеко от монастыря он видел тигра — и только, а потом опять день походил на день, ночь на ночь. (VI, 455)</p>	<p>La mattina, quando i primi raggi erano baciati dalla rugiada, la terra si risvegliava, l'aria si empiva di voci di gioia, di entusiasmo, di speranza, e la sera la stessa terra taceva e si sprofondava in austere tenebre. Un giorno seguiva ad un giorno, una notte ad una notte. Di tanto in tanto una nuvola correva e il tuono brontolava adirato, o cadeva dal cielo una stella sonnacchiosa, o giungeva di corsa un monaco a raccontare ai fratelli che non lontano dal monastero aveva veduto una tigre; poi di nuovo un giorno seguiva a un giorno, una notte a una notte (p. 165)</p>

La duchessa d'Andria riproduce con accortezza la musicalità che nell'inizio čechoviano scaturisce dalle frequenti allitterazioni dei suoni “ž”, “z”, “g”, come si vede nel corrispettivo testo di partenza in tabella e dagli esempi singoli che riporto: *zemlja oživala* (lett.: «la terra si rianimava») viene tradotto con «la terra si risvegliava»; *vozduch napolnjalsja zvukami* (trad. lett.: «l'aria si riempiva di suoni») è reso con «l'aria si empiva di voci di...» attraverso la ripresa della “v” di “empiva” in “voci”; *a večerom ta že zemlja zatichala* con «e la sera la stessa terra taceva»; l'onomatopea *serdito gremel grom* con «il tuono brontolava adirato» (*gremet'* – “tuonare” [K], “rumoreggiare” [D]; trad. lett.: «il tuono tuonava con rabbia») e infine la combinazione allitterante

zazevavšajasja zvezda, formata dal gerundio *zazevavšajasja* (dal colloquiale *zazevat'sja* – “essere distratto” [D, K]; “stare a guardare” [K]) davanti a *zvezda* (“stella”), con l’immagine di una «stella sonnacchiosa».

La musica, del resto, ha un ruolo centrale in questo raccontino di poche pagine, ambientato in un monastero lontano dalla città: un vecchio priore suona l’organo in modo straordinario, a tal punto che «anche i monaci più vecchi, i quali, alla fine della vita, avevano l’udito attutito, non potevano trattenere le lacrime» (p. 165). La sua musica, i versi che compone e la sua voce sono vitali per tutti i monaci, ma un bel giorno, su invito di uno sconosciuto capitato lì per caso, il priore decide di andare a esplorare la città e il monastero sprofonda nella noia assoluta.

Dopo qualche mese, il priore torna al monastero; è turbato e invecchiato. Per sette giorni si rinchioda nella sua cella, e quando finalmente esce inizia un racconto ricco di dettagli sulla «casa di corruzione» in cui era capitato, i teatri, gli studi degli artisti e le donne nude che questi ritraevano, accendendo la curiosità dei monaci. Il mattino seguente, quando il priore esce dalla cella, non trova più nessuno: sono tutti andati in città. Il racconto termina con questo finale inaspettato e divertente, che, come nota Stepanov in un parallelo con *Una scommessa*, sottolinea l’imprevedibilità, in Čechov, del rapporto fra gli eventi. Sicuramente, sulla decisione dei monaci influisce sia il contenuto del racconto sia il modo del priore di narrare le vicende; nelle ultime righe infatti, con la ripresa del motivo musicale, leggiamo nelle parole scelte dalla duchessa, che rendono la triade čechoviana di avverbi *vdochnovenno*, *krasivo* e *zvu no*: «Egli parlava ispirato, in bel modo e con voce sonora, come se sonasse su corde invisibili» (p. 170).

Questo raccontino mostra in effetti una stretta parentela con *Una scommessa*, scritto un anno dopo, e non solo per il tema dell’imprevedibilità dei percorsi umani, ma anche per quello della reclusione e dell’incontro tra mondi diversi, con la libertà che ne deriva di scegliere in quale spazio stare o, per lo meno, quale provare a esplorare e conoscere senza per questo essere giudicati.

12. Gli stivali e la traduzione della gestualità

Con *Gli stivali* (Sapogi, 1885), firmato A. Čechonte, ci si ricollega alla linea dei raccontini degli esordi, caratterizzati da molto dialogo e dalla vivace gestualità dei personaggi, nonché da una base esplicitamente aneddotica, con un fraintendimento centrale – esattamente come in *La morte dell'impiegato* – che capovolge l'iniziale effetto umoristico.

Il protagonista qui è Murkin, un accordatore di pianoforti. Proprio mentre sta per uscire dalla sua stanza, si accorge con terrore che i suoi stivali sono spariti e per la prima volta pronuncia la frase che risuonerà come una sorta di *refrain*: «Io sono un uomo pieno di reumatismi» (p. 171). Il lacchè Semën, nel lucidarli, li ha erroneamente messi nella stanza accanto a quella di Murkin, dove vive un'attrice. L'accordatore bussa alla porta della vicina e ripete qui, con una piccola variante, la frase già pronunciata: «Ma io sono un uomo sofferente, pieno di reumatismi...» (p. 172). Dopo qualche tentennamento e incomprendimento, lei getta fuori un paio di stivali, che non sono però quelli di Murkin. L'uomo infila a fatica gli stivali altrui, lavora tutto il giorno, ma la sera si reca nel teatro dove recita l'attore Blistanov che, a quanto pare, si è impossessato dei suoi stivali. Qui, per la terza volta, esordisce con «Io sono un uomo sofferente, pieno di reumatismi» (p. 174). Murkin non si accorge che, nel tentativo di riavere gli stivali, svela al marito dell'attrice, lì presente, il tradimento della donna con Blistanov. Il marito disonorato inveisce contro l'accordatore, diventando «a un tratto di bragia» (p. 176).

Parafrasando Berman, è questa una di quelle “zone” della traduzione che non passano inosservate per la scelta, di sapore dantesco, della variante antica e dialettale di “brace” «bragia», traduce di *pobagrovel* (“diventare paonazzo”, [K]). E il racconto termina in chiave gogoliana: di Murkin, come di Akakij Akakevič, si racconta che era uscito scalzo dal teatro inseguito da un uomo con una pistola in mano e che avesse poi ripetuto il suo solito ritornello, con l'aggiunta: «Io che sono un uomo ferito...» (p. 176).

Stepanov definisce *Gli stivali* un esempio di «iperbole del

lamento»⁷⁰, che può comportare un effetto comico. Il lamento di Murkin si trasforma nella ripetizione di una frase fissa indirizzata al lacchè, all'attrice e all'attore (questi due in prima battuta non capiscono che cosa precisamente l'accordatore voglia da loro), ma – specifica Stepanov – il genere discorsivo della lamentela presuppone che il destinatario ascolti il mittente, che sia disposto magari ad aiutarlo o, al limite, a mostrare la propria compassione. Questo non avviene quasi mai in Čechov perché la richiesta o la lamentela vengono indirizzate al destinatario sbagliato, incapace di accoglierle, e non necessariamente perché sia un interlocutore crudele, bensì perché coinvolto da altre passioni e altre idee; l'interlocutore, in definitiva, è inadeguato. Nel caso di *Gli stivali*, si rivela fatale la volgarità dell'attore.

Confrontiamo la traduzione della duchessa d'Andria con la versione precedente di Soffici-Jastrebcov del 1910 intitolata in modo generico *Le scarpe* (in russo *sapogi* – “stivali”), riportando una manciata di esempi che riguardano i due piani più significativi del racconto: quello della gestualità e della mimica, e quello del dialogo.

ČECHOV, 1885	TRADUZIONE DI SOFFICI E JASTREBCOV, 1910	TRADUZIONE DELLA DUCHESSA D'ANDRIA, 1936
<i>Бесконечно кряхтя и морщась</i> , Муркин натянул на свои ноги два левых сапога и, прихрамывая, отправился к генеральше Шевелицыной. (IV, 9)	<i>Ponzando enormemente e corrugando il viso</i> , Murchin si cacciò in piedi due scarpe mancine, e zoppicando si recò dalla generalessa Scevelizina. (p. 123)	<i>Brontolando e arricciando il naso</i> , Murkin si mise ai piedi i due stivali del piede sinistro, e, zoppicando, si diresse dalla generalessa Scevelizina. (p. 174)

⁷⁰ Stepanov, *Problemy kommunikacii u Čechova* cit., p. 247.

<p>– Жена-с? Очень приятно-с... – Муркин улыбнулся. – <i>Оне-то</i>, ваша супруга, собственно мне и выдали <i>ихние</i> сапоги... Когда они, – настройщик указал на Блистанова, – от них <i>ушли-с</i>, я хватился своих сапог... кричу, знаете ли, коридорного, а коридорный и говорит: «Да я, сударь, ваши сапоги в соседний номер поставил!» Он по ошибке, будучи в состоянии опьянения, поставил <i>в 64 номер</i> мои сапоги и <i>ваши-с</i>, – повернулся Муркин к Блистанову, – а вы, уходя вот <i>от ихней</i> супруги, надели мои-с... (IV, 10)</p>	<p><i>Vostra moglie?</i> Felicissimo! – E Murchin sorrise. <i>È lei, la vostra sposa che</i>, insomma, mi ha dato <i>le scarpe del signore</i>... Quando il signore – e l'accordatore accennò Blistanof – era già partito dalla camera della signora, io mi sono avvisto della mancanza delle scarpe... chiamo, sapete, il servitore e il servitore mi dice: «Ma, signore, io i vostri stivali gli ho messi nella camera accanto!» Per sbaglio, essendo in istato d'ebbrezza, aveva messo <i>al numero sessantaquattro</i> i miei stivali e i vostri – si volse Murchin verso Blistanof, – e voi, ecco, <i>uscendo dalla sua signora sposa</i>, vi siete messo i miei... (p. 124)</p>	<p><i>La vostra riverita moglie?</i> Molto lieto... – Murkin sorrideva. – <i>Ella, la vostra signora consorte</i>, mi ha consegnato, per dire come stanno le cose, <i>i suoi stivali</i>... Quando voi – l'accordatore accennò a Blistanov – uscivate dall'albergo, io presi le mie scarpe... Chiamai gridando il cameriere del corridoio, e lui mi disse: «Sì, io, signore, ho messo i vostri stivali nella camera accanto!» Egli, per isbaglio, essendo in istato di ubriachezza, aveva messo i miei stivali e i vostri, e voi, <i>uscendo dalla camera di vostra moglie</i>, avete calzato i miei stivali... (p. 175)</p>
--	---	--

Il primo esempio riguarda Murkin, nel momento in cui scopre che i suoi stivali sono spariti. Il verbo scelto da Soffici e Jastrebcov «ponzare» (letteralmente «spingere con sforzo»), attestato dal GDLI come toscanismo con il significato di «ansimare per la fatica o per il dolore», è il traduce del verbo *krjachtet'*, già colloquiale [U], che significa “emettere gemiti, lamenti, suoni a bassa voce in circostanze di dolore e sforzo” [U, Dal’]; nei dizionari bilingui viene tradotto con la perifrasi “fare lievi gemiti sordi” [K] o con “ansimare, lamentarsi” [D]. Se quindi in questo caso la duchessa si attiene a una soluzione più “lineare” e meno precisa («brontolando»), Soffici e Jastrebcov si muovono con disinvoltura nella sfera di traduce più “estrosi” e d’effetto come «ponzando enormemente» (l’avverbio traduce *beskonečno* [“infinitamente”], omesso da d’Andria).

Il parlato dei protagonisti si connota per oscillazioni di registro: quando Murkin si rivolge a Semën, arriva perfino a insultare

tarlo, mentre quando parla con l'attore, manifesta smisurato ossequio e servilismo; nel breve passaggio da una maschera all'altra scaturisce in questo caso un effetto di realismo psicologico che tende al comico.

Il secondo esempio in tabella riguarda alcune frasi pronunciate da Murkin quando, perseverando nel suo intento di riavere gli stivali, si reca a teatro e svela involontariamente il tradimento dell'attrice, finendo per configurarsi come un *gaffeur* umiliato e offeso. In russo il personaggio si esprime posponendo la particella di cortesia e reverenza *-s*, tipico segno del *malen'kij čelovek* ("piccolo uomo") della letteratura ottocentesca, a *žena* ("moglie") e *prijatno* ("lieto"); usa il pronome già antiquato all'epoca di Čechov *one*, che serviva per riferirsi a un soggetto femminile e resisteva solo nella corrispondenza scritta, e *ichnie / ichnej (ich, "di loro, di lei")*, aggettivo possessivo di terza persona plurale della lingua popolare. L'effetto disorientante nel suo modo di esprimersi deriva soprattutto dal fatto di passare da un interlocutore all'altro, oscillando tra forme pronominali e registri diversi: quando si rivolge al marito, indicando Blistanov, usa per parlare di quest'ultimo il plurale marcato di cortesia *oni* ("loro"; al posto di *on*-"lui") e l'aggettivo *ichnie* (riferito agli stivali di Blistanov); quando poi si rivolge direttamente a Blistanov, dandogli del "voi", usa la forma *ichnej* con *supruga* ("consorte") per riferirsi all'attrice, in presenza del marito che assiste alla scena.

La duchessa cerca di riprodurre la marcatezza del parlato di Murkin ricorrendo a ripetizioni enfaticizzanti come «la vostra riverita moglie» e «la vostra signora consorte» preceduto da «ella», le forme con la pròtesi di *-i* in «isbaglio» e «istato». Soffici e Jastrebcov trovano però soluzioni che permettono di orientarsi più agilmente nel discorso intermittente di Murkin (per esempio, «le scarpe del signore» e la ripresa «quando il signore» in posizione di soggetto per riferirsi a Blistanov) e che aiutano al contempo a conservare certe forme ossequiose tipiche del parlato dell'accordatore. Restando sul piano dei pronomi, si nota come Soffici e Jastrebcov rispettino le "deviazioni" anche quando Murkin, per continuare a parlare dell'attrice con "rispetto", afferma rivolgendosi a Blistanov: «uscendo dalla sua signora sposa»; in questo stesso passaggio, la duchessa d'Andria

incappa fra l'altro in un piccolo ma significativo fraintendimento, traducendo «uscendo dalla camera di vostra moglie».

E ancora, nella versione del 1936, oltre all'omissione della didascalia che indica il gesto di Murkin di voltarsi verso Blistanov (*povernulsja Murkin k Blistanovu* – trad. lett.: «Si voltò Murkin verso Blistanov») e quella del numero della stanza, c'è un'altra imprecisione. Il verbo colloquiale *čvatiť'sja*, che lei rende erroneamente con «presi», significa in realtà «notare la scomparsa di qualcuno o qualcosa, iniziare a cercare» [U]. «Mi sono avvisto della mancanza» è la soluzione di Soffici e Jastrebcov, che con il participio passato raro e letterario «avvisto» collocano il parlato di Murkin al livello di goffa artificiosità che lo contraddistingue.

Infine, il refrain di Murkin *ja čelovek revmatičeskij* si basa sulla stramba combinazione con “uomo” dell'aggettivo *revmatičeskij* (da *revmatizm*: “reumatismo”) utilizzato per caratterizzare, in campo per lo più medico, i dolori (“*revmatičeskie boli*”: “dolori reumatici”). Soffici e Jastrebcov rendono bene, con «persona reumatizzata», l'effetto straniante; laddove la duchessa d'Andria risolve con la parafrasi «Io sono un uomo pieno di reumatismi». Questa scelta, di nuovo, è meno estrosa, come se il racconto in questione fosse meno nelle corde della traduttrice rispetto, per esempio, ai più diegetici *L'onomastico* o *I ladri*, o fosse stato, per una volta, tradotto in modo più affrettato o meno accurato.

13. Una notte terribile e la mancata traduzione dell'onomastica russa

La raccolta è conclusa da *Una notte terribile* (1884), racconto in prima persona di un mistero accaduto alla vigilia di Natale: il narratore dall'eloquente nome Panichidin – in russo *panichida* significa “messa funebre” –, dopo una seduta spiritica in cui Spinoza gli annuncia che la sua vita è prossima «al tramonto», torna a casa e trova una bara. Angosciato, si reca in vicolo della Morte, dove vive l'amico Upokoev – altro nome parlante: (da *upokoj*, “riposo eterno”, “pace”) – che, come racconta Panichidin, si sarebbe poi sparato. Qui si ripete la stessa scena: nella casa c'è un'altra bara. A quel punto, sconvolto, inizia a doman-

darsi se non si tratti di un'allucinazione, di pazzia, o di «baromania» (p. 182). Il protagonista si reca da un terzo amico, Pogostov (da *pogost*, “camposanto di villaggio”), che vive nella casa del consigliere di stato Kladbiščenskij (da *kladbišče*, “cimitero”). Anche Pogostov, rientrato a casa, ci ha trovato una bara. Insieme decidono di aprirla e trovano una lettera che svela il motivo di tutte quelle bare disseminate in molte case: un tal Čeljustin (da *čeljust'*, “mascella”) chiede, a nome del suocero indebitato, di conservare le bare di maggior valore che ha fabbricato, in modo da preservarle dalla confisca. Viktor Šklovskij, a proposito di questo racconto, sottolinea come Čechov, procedendo per «accumulazione di terrori stereotipi», abbia ottenuto un finale inatteso attraverso la «contraddizione tra la bara come oggetto mistico, attributo del racconto del terrore, e la bara come parte dei beni di un fabbricante di bare»⁷¹.

La mera traslitterazione di nomi propri così caratterizzanti⁷² non permette al lettore italiano di cogliere la duplice natura del racconto né di godere appieno di quel duplice punto di vista di cui ci parla Šklovskij e che Čechov ci mette sotto gli occhi fin dalle primissime righe – dall'inizio «mistico primitivo», come lo definisce Šklovskij.

Ma questo “limite” della duchessa, così come qualche sua svista o alcuni suoi errori che indubbiamente necessitano di una revisione e aprono al gioco più consapevole della ri-traduzione, non devono certo oscurare il grande lavoro che per lo più ha saputo fare nel tradurre le sfumature più profonde della lingua čechoviana, estranea a qualsiasi approssimazione e insofferente agli abbellimenti; come ha sostenuto Čukovskij, solo ad uno sguardo superficiale Čechov è un scrittore semplice, chiaro e «permeabile»: in realtà «decifrare i suoi pensieri autentici e le

⁷¹ V. Šklovskij, *La struttura della novella e del romanzo*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968, p. 217.

⁷² Il tema dell'intersezione tra onomastica e traduttologia, con particolare attenzione alla coppia linguistica russo-italiano, è stato ampiamente trattato da Laura Salmon; tra i numerosi lavori dedicati all'argomento, segnalo qui *Ličnoe imja v ruskom jazyke. Semiotika, pragmatika perevoda*, Indrik, Moskva 2002; *La traduzione dei nomi propri nei testi fenzionali. Teorie e strategie in ottica multidisciplinare*, «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», VIII, 2006, pp. 77-92.

sue immagini era risultato un compito superiore alle forze dei critici di quattro generazioni»⁷³. Di questa semplicità apparente la duchessa ha saputo farsi carico, con particolare sensibilità verso i passaggi più lirici e quelli più musicali: da questo punto di vista, racconti come il tolstojano *L'onomastico*, *Senza titolo*, *I ladri* sembrano esserle più congeniali di un bozzetto quale, per esempio, *Gli stivali*, in cui la traduzione dei vociani si distingue per una resa più estrosa o più puntuale.

L'approccio qui seguito – che parte dal testo d'arrivo e va a ritroso verso la sorgente – tenta di leggere meglio fra le pieghe nascoste del racconto di Čechov, nel mondo variopinto dei suoi personaggi, del loro sentire e agire, del loro modo di esprimersi – a gesti, con lettere o con parole non sempre recepite dall'interlocutore, ma pur sempre dette. Come scrive Nabokov, soddisfatto della «parola-della-strada», Čechov riesce a «comunicare un'impressione di bellezza artistica di gran lunga superiore a quella di tanti scrittori convinti di sapere che cosa sia una prosa ricca e bella»⁷⁴. La poetica della duchessa è una poetica dell'elegante vicinanza, che non rifugge da soluzioni artistiche e creative, ma sempre in un equilibrio di fondo: il testo čechoviano rivive così in quello italiano con nuovo, vitale respiro, ricordandoci che l'orecchio – ascoltare e sentire il testo – è uno degli strumenti più preziosi del traduttore.

⁷³ Čukovskij, *O Čechove* cit., p. 89.

⁷⁴ Nabokov, *Lezioni di letteratura russa* cit., p. 334.

Epilogo

1. Traduttrici e traduttori, collaborazioni, editori

Anche per gli scrittori russi e per Čechov, soprattutto per i primi trent'anni del Novecento, vale quanto osservato da Sisto in riferimento all'«enorme lavoro collettivo, materiale e simbolico» compiuto, relativamente alla letteratura tedesca, da traduttori, letterati (selezionatori) e critici italiani: «Tradurre un'opera straniera, ovvero selezionarla, trasferirla in lingua italiana, collocarla in una collana, apporvi il proprio marchio, scrivere una prefazione, proporre un'interpretazione non è che una pratica fra le altre per prendere posizione nel campo»¹.

Di questo campo, in relazione alla russistica italiana e al modo in cui è tradotto e accolto Čechov in Italia, possiamo contare su molte ricostruzioni consolidate; e tuttavia la sensazione è che accanto ai *pieni* di cui sappiamo – la funzione di un mediatore come Ettore Lo Gatto e di altri prestigiosi pionieri del periodo – esistano ancora non pochi *vuoti*, e che per Čechov proprio da questi vuoti si sprigionino alcune scoperte e qualche sorpresa. È l'ipotesi che ha guidato questa ricerca e la speranza con la quale la concludo.

Fra gli elementi che contribuiscono in modo originale a fare di Čechov, nel giro di pochi decenni, un classico della letteratura mondiale è emersa l'opera di traduttrici di valore, non tutte ancora adeguatamente riconosciute; e si è rivelato il rilievo quasi provvidenziale degli incontri fortunati tra alcuni scrittori italiani di spicco ed emigrati russi. Senza traduttrici come Nina Romanovskaja, Olga Signorelli, Olga Malavasi, Enrichetta Capecela-

¹ Sisto, *Traiettorie* cit., p. 20.

tro Carafa duchessa d'Andria; senza il dialogo fra intellettuali russi in Italia e operatori culturali come Papini, Prezzolini, Soffici, la frastagliata costellazione di edizioni, recensioni, presenze in rivista relativa a Čechov avrebbe un aspetto completamente diverso e restituirebbe un paesaggio molto più povero.

Ho cercato di valorizzare queste figure e questi incontri e scambi, inseguendo il movimento delle edizioni e disegnando la mappa di un processo che intreccia le innovazioni del grande novellista russo agli ambienti sperimentali della cultura italiana, e in particolare a quelli legati alla rivista «La Voce». È infatti all'interno di questi ambienti che si svolge, anche editorialmente, una porzione rilevante del primo atto della fortuna editoriale di Čechov in Italia. Come si è visto, le sue novelle sono in movimento tra Milano, Napoli, Firenze, Roma, Bologna, Lanciano e Torino, ed escono per editori spesso direttamente o indirettamente legati ai vociani.

Da un'edizione all'altra vediamo definirsi un *canone letterario čechoviano*² che entra a far parte del repertorio colto del genere, con progressive innovazioni, riprese, variazioni, proposte fortunate o fallite, in un processo che affianca all'opera linguistica di traduttrici e traduttori la responsabilità culturale della mediazione, secondo un'idea meno tecnica e più complessa della traduzione. È così che racconti brevi e pungenti come *L'ex precettore*, *Che razza di gente!* e *Un'opera d'arte*, o anche racconti con un tratto grottesco e inquietante tipico, quale *La morte dell'impiegato*, oppure racconti più impegnati e complessi, dal gusto psicologico ed esistenzialista, come *Il tifo* e *Il monaco nero*, diventano precocemente rappresentanti emblematici di questo scrittore in Italia.

² Antonio Lavieri, a proposito del «canone della traduzione», distingue quattro casi che sono: «le traduzioni diventate tra virgolette “canoniche”», «il canone traduttivo», «il canone traduttologico» e il «canone letterario straniero», spiegando quest'ultimo nel modo seguente: «[sia] l'insieme di testi tradotti da una determinata lingua-cultura *source* secondo i canoni traduttivi, gli stereotipi estetico-ideologici e le politiche editoriali di una determinata lingua-cultura *cible*, sia la rappresentazione stereotipata di un singolo autore straniero creata e veicolata dalle traduzioni in una determinata cultura di arrivo» (A. Lavieri, *Il canone della traduzione. Modelli, traduzioni e pratiche culturali*, in *Tra estetica e poetica. In memoria di Emilio Mattioli*, a cura di R. Messori, Mucchi, Modena 2012, pp. 217-226).

La traduzione è per gli interpreti di Čechov un'esigenza che nasce spesso da una riflessione critica profonda e da una scelta personale, direi quasi "dal basso", e che risponde non solo al bisogno di farlo conoscere al pubblico italiano, proponendo possibilmente qualcosa di non ancora tradotto, ma anche a uno specifico orizzonte d'attesa culturale, quello, per esempio, dell'avanguardia vociana e della sua valorizzazione del frammento e della sospensione semantica, e quello per alcuni versi affine alla poetica pirandelliana dell'umorismo. La proposta delle traduzioni non avviene dunque nell'astratta mediazione tra due civiltà letterarie semplicemente diverse, ma nel contesto specifico di una possibilità di riconoscimento.

Nella rete di relazioni che ha qualificato l'alto livello culturale della ricezione di Čechov in Italia un posto speciale spetta alla figura colta e appartata di Enrichetta Carafa duchessa d'Andria. Il suo incontro con Čechov, che accompagna quelli non meno fertili con Tolstoj e altri grandi russi da lei instancabilmente tradotti tra gli anni Venti e la morte (1941), appare ancora oggi un capitolo vitale della fortuna di Čechov in Italia, tanto che si guardi al prestigio della selezione e della sede editoriale, quanto che si misurino le concrete scelte traduttive e la loro resistenza al tempo: anche nei casi in cui altri traduttori dell'epoca (e perfino successivi) possano risultare più felici in relazione a singole scelte traduttive, mi sento di scommettere che le versioni della duchessa d'Andria risultino decisamente più vive e meno linguisticamente stagionate all'orecchio di un lettore di oggi.

2. *Il modernismo e Čechov*

Parlando del modernismo come di una categoria storico-interpretativa, come «modello che viene ricavato dai testi (e non *a priori*), ed è capace di raggruppare e isolare opere e autori»³, Massimiliano Tortora mette in luce alcuni tratti salienti della novellistica di Svevo, Pirandello, Tozzi e Palazzeschi, autori che

³ M. Tortora, *La novella*, in *Il modernismo italiano*, a cura di Id., Carocci, Roma 2018, p. 39. Sull'argomento si vedano le pagine 39-64.

costituiscono lo «zoccolo duro» del modernismo nel periodo tra il 1904 e il 1929: la contraddizione, la perdita, la mancanza come filo tematico conduttore; la centralità della vita quotidiana e non dei grandi eventi, dei giorni vuoti e pigri, in cui l'individuo mette in scena sé stesso, per lo più attraverso pochi gesti rivelatori del suo mondo interiore (elemento quest'ultimo importante anche alla luce dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud, uscita nel 1899); il trauma e la crisi, che permettono di conoscere sé stessi e si collocano all'interno della vita di tutti i giorni. A proposito di alcune novelle di Pirandello e Tozzi, in particolare, Tortora parla di «momenti di disvelamento identitario (improvvisamente ci si capisce meglio), che sorgono all'interno del continuo e banale procedere quotidiano»⁴. A cambiare rispetto all'Ottocento, quando alcune di queste problematiche erano già presenti, è la modalità con cui i piccoli eventi vengono riferiti al lettore: nel loro dispiegarsi nella vita di tutti i giorni, attraverso un narratore non onnisciente ma con uno sguardo per lo più limitato al mondo che racconta, di cui fa parte.

Čechov appare per molti aspetti a suo agio in questo paesaggio, e anche questo dato contribuisce a spiegare la rapidità e i termini della sua fortuna in Italia. Qui si impone come uno degli autori più tradotti nel primo trentennio del secolo: nella sua varietà, ma sempre come espressione di un mondo quotidiano che si sta dissolvendo, e che in questo movimento di crisi e di perdita rivela tuttavia una dimensione più grande, interiore e psicologica, tanto nei bozzetti degli anni Ottanta quanto nella produzione degli anni Novanta. All'ingresso timido dei primi del Novecento segue, in Italia, il successo decisivo degli anni Venti, quando il modernismo ha raggiunto il suo culmine. Da questo punto di vista, la tesi «continuista» di Pierluigi Pellini, secondo il quale «crisi del personaggio e frantumazione dell'intreccio, emersione di movimenti inconsci (o affermazioni di un'incapacità di volere) e complicazione (o addirittura dissoluzione) dei nessi causali – cioè i principali epifenomeni che segnano la rappresentazione della realtà – non sono novità novecentesche»⁵, può trovare in

⁴ Ivi, p. 50.

⁵ P. Pellini, *Realismo e sperimentalismo, in Il modernismo italiano* cit., p. 141.

Čechov e nei suoi testi privi di intreccio e di spiegazioni causali univoche, nonché nel suo «modernismo realista», un punto di forza significativo. Baldi⁶, nel suo studio sulla rappresentazione caricaturale della realtà nel primo Čechov, parla non a caso di uno «stemperamento» delle «barriere tra un secolo e un altro, una categoria e un'altra, una forma e un'altra» e in Anton Pavlovič vede un fulgido esempio di «continuità nella discontinuità storiografica».

3. *Il realismo čechoviano e la traduzione*

Il grande tema del realismo ha modo di svolgersi e di sperimentarsi soprattutto nelle situazioni mimetiche, dove cioè a prendere voce, per lo più per mezzo del discorso diretto (in particolare nelle novelle più antiche), sono i personaggi che popolano il mondo čechoviano. È d'altra parte nella rappresentazione delle diverse psicologie, dei caratteri, delle modalità emotive e situazionali con cui la galleria di personaggi entra sulla scena novellistica che ha modo di sperimentarsi il pluristilismo realistico di Čechov, ora lasciando emergere varietà diastratiche che ne caratterizzano la collocazione sociale, ora esprimendo invece nello stile e perfino nel lessico – a volte in minimi dettagli che potremmo considerare quasi dei tic stilistici e che Leo Spitzer avrebbe potuto chiamare «clic», attraverso i quali lo stile manifesta un destino e una condizione artistica – un passaggio emotivo, una epifania del passato, un avvolgimento del tempo, un sobbalzare del cuore. Esiste quindi un realismo delle situazioni; esiste un realismo del grande paesaggio, che si costruisce attorno alle figure che popolano le novelle; esiste un realismo della struttura complessiva, in cui la narrazione si inserisce, ovvero la capacità di Čechov, in sostanza, di definire un ambiente, di descrivere una natura, un rapporto tra un ambiente sociale e la natura – che è una delle sue caratteristiche: far dialogare la natura con l'ambiente sociale che in quella natura si manifesta. «Qui la natura palpita, palpita, si agita, si arrabbia, dorme, parla, ride,

⁶ Si veda il cap. I, §1.

canta» – concludeva così Maver le riflessioni sulla *Steppa*, nella recensione alle traduzioni čechoviane degli anni Venti⁷.

Accanto però a questo grande realismo strutturale della disposizione della scena, c'è un realismo fatto di dettagli, fatto di particolari, ed è su questo secondo realismo che il compito del traduttore si rivela decisivo e difficile. Perché il primo realismo, quello della grande scena, in fondo, è fatto di pennellate più ampie, mentre il secondo lato di questo realismo bifronte, quello fatto di dettagli, di tic linguistici, quello fatto del modo di manifestarsi dello stato emotivo, della collocazione sociale, del particolare momento raccontato dall'interno, è il realismo in cui è decisiva invece la sfumatura lessicale, il salto di registro, il dislivello tra due persone che stanno dialogando, e che non è solo un dislivello che registra la differenza sociale, ma è un dislivello di stati emotivi, in cui è come se avvenisse un'impossibilità di comunicare o una crisi della comunicazione. In questo senso, in qualche modo, Čechov è l'equivalente in Russia, anticipatamente, del mondo di Pirandello, in cui i personaggi dialogano facendo un'enorme fatica a capirsi perché c'è qualcosa nell'uso delle parole che definisce la soggettività di ognuno. I modi in cui parlano e le didascalie che fanno da contorno, i modi in cui sono espresse le emozioni e la psicologia dei personaggi attraverso la collocazione di uno o più dettagli, diventano così la sfida grande del traduttore perché è come se le virgolette del discorso diretto fossero anche delle piccole gabbie in cui la soggettività di ognuno viene rinchiusa e vivisezionata dall'interno, dallo scalpello finissimo del narratore.

4. *Gli incontri di Čechov*

Nella rilettura delle novelle di Čechov tradotte dalla duchessa d'Andria, una delle parole ricorrenti è «incontro». I racconti analizzati sono abitati da individui soli – un banchiere, un avvocato, un sottotenente, un pastore, un pellegrino, un consigliere

⁷ Maver, *Antonio Cecov: opere recentemente tradotte* cit., p. 248. Si veda il cap. I, §5.

segreto, ladri e contadini, attori, un bambino apprendista, un aiuto chirurgo, un paio di donne – che casualmente incrociano nel loro cammino altri individui; cosicché nel breve spazio della narrazione čechoviana l'incontro è anche un artificio della trama e spesso coincide con essa, è un modo di veicolare al lettore un messaggio. A questo proposito, Romano Luperini ha scritto:

Incrociare lo studio dell'incontro come momento propriamente tematico dell'*inventio* con quello dell'incontro come modalità dell'intreccio ed elemento, invece, della *dispositio* può presentare un duplice vantaggio: permette di connettere l'analisi dei contenuti a quella delle forme e di considerare tali implicazioni all'interno della evoluzione di un genere letterario⁸.

Nel microcosmo čechoviano qui attraversato, in rari casi l'incontro rappresenta un momento reale di crescita, che illumina qualche verità nascosta o produce barlumi di conoscenza, permettendo al personaggio di trovare veramente se stesso. Per lo più si tratta invece di *incontri mancati e impossibili*, come nel caso del piccolo Van'ka e perfino dei coniugi di *L'onomastico*, che, pur vivendo e condividendo lo stesso spazio, si riconoscono solo per pochi, conclusivi e tardivi attimi (e per Ol'ga il marito è per lo più oggetto di una proiezione soggettiva); di *incontri falliti e perturbanti*, come nel caso di *Il consigliere segreto*, in cui l'incapacità dei due protagonisti di fare della loro diversità un momento di crescita reciproca conduce al fallimento, pur trattandosi della visita di un fratello tanto atteso. L'incontro è anche *incontro con il male* che distoglie, svia, ha il sopravvento e fa emergere definitivamente la vera natura del personaggio principale, come nel caso dell'aiuto chirurgo di *I ladri*; è *incontro con la morte* in *Il tifo*, in cui la guarigione e la rinascita non sono che una breve parentesi in una vita di perdite e dolori; è *incontro grottesco con l'aggressività* nel caso dell'attore e di Murkin in *Gli stivali*.

Solo in due racconti i personaggi entrano veramente in contatto fra loro, facendo dell'incontro *un momento di rivelazione*

⁸ R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 7.

di sé, di dialogo effettivo con l'altro e di confronto, pur restando all'interno di una cornice di inquietudine e sofferenza; penso a *Il piffero*, in cui i due uomini trasformano l'incontro in confessione, scambio e analisi lucida di una realtà in rovina, e a *Granelli erranti*, con la tensione del giovane pellegrino a realizzare il sogno di diventare maestro. Tuttavia, in ciascuno di questi casi il finale indefinito e sfumato con pennellate grigie appare più come una discesa che come un «perdurare sulla cima della montagna», per dirla con Èjchenbaum, secondo il quale il genere del racconto trova il proprio punto di forza e la propria ragion d'essere nel momento conclusivo⁹. Il finale čechoviano, invece, raramente lascia presagire il cambiamento effettivo, la svolta risolutiva: Čechov considerava, d'altra parte, gli incipit e i finali parti particolarmente esposte alla menzogna dell'autore, forse perché più vittime della retorica, e per questo riteneva preferibile ridurli al minimo.

Inoltre, come ho detto più volte, non va sottovalutato il modo in cui molti personaggi si esprimono, reiterando brevi frasi che finiscono per svuotarsi di significato e denotare una meccanicità dei comportamenti, un'impossibilità comunicativa profonda: un incontro che, già nella forma, è destinato a non lasciare tracce significative.

Ci troviamo dunque in quel paesaggio che si apre in Europa con la svolta del 1848, quando l'incontro «diventa un fatto fra gli infiniti altri nei quali si consuma la vita quotidiana»; quel paesaggio che percorrono con i loro racconti autori come Flaubert, Maupassant, e poi Proust, Tozzi, Kafka, senza tuttavia dimenticare – come suggerisce Luperini – questa specificità:

⁹ B. Èjchenbaum, *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi* cit., p. 240. Si veda anche sulla struttura della forma breve il saggio di Luperini *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna* (in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006), in cui accosta le teorie di Èjchenbaum, Pirandello e Lukács, mettendo in evidenza come i racconti di Nievo, Percoto, Dall'Ongaro non presentino un precipitare della vicenda verso la fine, ma «una successione di eventi di eguale importanza che si sgranano nel corso della narrazione senza particolare rilievo, come esempi di una condizione sociale. Siamo nel campo del bozzetto e della scena di genere, dove la raffigurazione di una situazione generale conta più del caso singolo» (p. 196). Sono, in parte, parole applicabili alla poetica di Čechov.

l'incontro è anche una grande metafora della condizione storica dello scrittore all'interno della società, del suo rapporto con i gruppi sociali, della sua funzione, del mandato che può assolvere o che gli può essere revocato, e anche della sua relazione con il mondo, mediata dalle ideologie scientifiche, filosofiche e religiose e dall'immaginario del suo tempo, nonché, ovviamente, anche da mitologie, attese, divieti, timori arcaici, filtri fantasmatici derivanti da una storia psicologica personale e da un inconscio collettivo di lunghissima durata¹⁰.

Colpire la Russia dritto al cuore e bussare alla sua porta fino a farsi aprire, come scrive Ėjchenbaum¹¹, mettere in scena questo mondo di figure marginali con le proprie tensioni emotive e i dissidi interiori era dunque, alla vigilia di una crisi rivoluzionaria e di una svolta storica, anche un modo per invitare ad ascoltare l'uomo comune, il pellegrino e il pastore, i «granelli erranti» sparpagliati per tutta la Russia; per dare voce, con tutti i limiti delle loro capacità comunicative, a un mondo di sofferenti che, balbettando, chiedevano a loro modo di essere ascoltati. E credo che soprattutto in questo si possa trovare uno dei valori sedimentati nei raccontini čechoviani qui analizzati e da ri-negoziare oggi: poter fare dell'incontro con l'altro, nella pluralità dei punti di vista e delle realtà possibili, non una parentesi priva di conseguenze ma un nuovo capitolo, in cui a individuo si sommi individuo, fino a creare una rete di relazioni e una crescita inevitabilmente collettiva; proprio come è avvenuto nell'Italia dei primi decenni del Novecento, quando l'incontro fra il grande russo e una piccola ma solida comunità di traduttrici e traduttori ha permesso il rapido ingresso di un nuovo classico nel canone nazionale, consegnandoci un'eredità ancora nutritiva.

¹⁰ Luperini, *L'incontro e il caso* cit., p. 33.

¹¹ Ėjchenbaum, *O Čechove* cit., p. 705.

Appendice

Traduzioni in volume dei racconti di Čechov (1905-1936)

Antonio Cechow, *Storia noiosa*, prima traduzione italiana sull'originale russo di Nina Romanowsky, Casa Editrice Moderna, Milano 1905.

Contiene 22 racconti: *Storia noiosa* (Skučnaja istorija, 1889), *Scherzo* (Šutočka, 1886), *Cronografia vivente* (Živaja chronologija, 1885), *L'opera d'arte* (Proizvedenie iskusstva, 1886), *L'ex precettore* (Na čužbine, 1885), *Il dramma* (Drama, 1887), *Che pasticcio!* (Kaniel', 1885), *La chirurgia* (Chirurgija, 1884), *Che razza di gente* (Nu, publika!, 1885), *Un cognome equino* (Lošadinaja familija, 1885), *Un'imprudenza* (Neostorožnost', 1887), *Lezioni care* (Dorogie uroki, 1887), *La morte dell'impiegato* (Smert' činovnika, 1883), *Di male in peggio* (Iz ognja da v polymja, 1884), *Un biglietto alla lotteria* (Vyigryšnyj bilet, 1887), *Il frutto illegittimo* (Bezzakonie, 1887), *Il cattivo tempo* (Nenast'e, 1886), *Il fiammifero svedese* (Švedskaja špička, 1884), *Sensazioni violente* (Sil'nye ošušenija, 1886), *Parassiti* (Nachlebniki, 1886), *Lo specchio* (Zerkalo, 1885).

Antonio Cekoff, *Novelle e Bozzetti*, tradotti dal russo da Natalia Egorovna Popa e Francesco Tancredi. Con un cenno sulla letteratura e la rivoluzione russa di Francesco Tancredi, Società editrice partenopea, Napoli 1907. Contiene 13 racconti: *Scommessa* (Pari, 1889), *Sogni* (Mečty, 1886), *I nemici* (Vragi, 1887), *Illegittimo* (Bezzakonie, 1887), *Le ostriche* (Ustricy, 1884), *La strega* (Ved'ma, 1886), *La morte d'un impiegato* (Smert' činovnika, 1883), *Fango* (Tina, 1886), *Un camaleonte* (Chameleon, 1884), *La vecchia casa* (Staryj dom, 1887), *Lo specchio* (Zerkalo, 1885), *Tormento* (Gore, 1885), *Nervi* (Nervy, 1885).

Anton Cecof, *Racconti*, tradotti direttamente dal russo da S. Jastrebzof e A. Soffici, Quaderni della Voce (Raccolti da Giuseppe Prezzolini), Firenze 1910. Contiene 8 racconti: *La signora dal canino* (Dama s sobačkoj, 1898), *Sciampagna* (Šampanskoe, 1887), *Donne* (Baby, 1891), *Paura* (Strach, 1892), *La voglia di dormire* (Spat' chočetsja, 1888), *Tifo* (Tif, 1887), *La signora Dimof* (Poprygun'ja, 1891), *Le scarpe* (Sapogi, 1885).

- Anton Cecof, *La steppa: racconto di un viaggio*, tradotto dal russo da Olga Resnevic, Società anonima editrice La Voce, Roma 1920. Titolo or.: *Step'*, 1888.
- Antonio Cècof, *Il racconto di uno sconosciuto*, tradotto direttamente dal russo da Ettore Lo Gatto, Edizione della rivista «Russia», Napoli 1920. Titolo or.: *Rasskaz neizvestnogo čeloveka*, 1893.
- Antonio Cècof, *Il monaco nero*, tradotto direttamente dal russo da Ettore Lo Gatto, Edizione della rivista «Russia», Napoli 1920. Titolo or.: *Čěrnij monach*, 1894.
- A. P. Cècof, *In mare (racconto di un marinaio)*, traduzione di Ettore Lo Gatto, «Russia», I, 1920-1921, pp. 37-40. Titolo or.: *V more*, 1883.
- Anton Cecof, *Corredo*, traduzione di Olga Resnevic, «La tribuna», 27 marzo 1921, p. 3. Titolo or.: *Pridanoe*, 1883.
- Cecof Anton, *Il monaco nero ed altri racconti*, traduzione dal russo di Erme Cadei, Giuseppe Morreale editore, Milano 1925. Contiene 11 racconti: *Il monaco nero* (Čěrnij monach, 1894), *La casa col mezzanino (Racconto di un pittore)* (Dom s mezaninom, 1896), *Scherzo* (Šutočka, 1886), *Il racconto della Signorina N.N.* (Rasskaz gospoži N. N., 1887), *Zinocka* (Zinočka, 1887), *Hanno abolito...* (Uprazdnilil!, 1885), *Vania* (Van'ka, 1886), *L'angoscia* (Toska, 1886), *Ionic* (Ionyč, 1898), *Vicini* (Sosedil, 1892), *Ragazzi* (Mal'čiki, 1887).
- Anton Cecof, *Novelle umoristiche*, traduzione dal testo russo di Olga Malavasi Arpshofen preceduta da uno studio critico di Adriano Tilgher, Apollo, Bologna 1926. Contiene 35 racconti. *Un dramma* (Drama, 1887), *Un'opera d'arte* (Proizvedenie iskusstva, 1886), *L'anguilla* (Nalim, 1885), *Al buio* (V potemkach, 1886), *Le scarpe* (Sapogi, 1885), *I nervi* (Nervy, 1885), *Le vacanze natalizie di Volodia* (Mal'čiki, 1887), *Il fiammifero svedese (racconto poliziesco)* (Švedskaja špička, 1884), *Gregorio* (Griša, 1886), *La calunnia* (Kleveta, 1883), *Un'inferme* (Bezzaščitnoe suščestvo, 1887), *Il capo di famiglia* (Otec semejstva, 1885), *La vendetta* (Mest', 1882), *Primo amoroso* (Pervyj ljubovnik, 1886), *L'oratore* (Orator, 1886), *Un trionfo* (Radost', 1883), *Un carattere misterioso* (Zagadočnaja natura, 1883), *Una giornata di disordini* (Broženie umov, 1884), *La morte di un impiegato* (Smert' činovnika, 1883), *Un mistero* (Tajna, 1887), *Che pubblico!* (Nu, publika!, 1885), *La lettura* (Čtenie, 1884), *Il dotto dvornik* (Umnyj dvornik, 1883), *L'espatriato* (Na čužbine, 1885), *È pericoloso esagerare* (Peresolil, 1885),

Il camaleonte (Chameleon, 1884), *Un'informazione* (Spravka, 1883), *Il ragazzo dispettoso* (Zloj mal'čik, 1883), *Quelli che ci sono di troppo* (Lišnie ljudi, 1886), *I villeggianti* (Dačniki, 1885), *L'omicida* (Mstitel', 1887), *Di malumore* (Ne v duče, 1884), *Le signore* (Damy, 1886), *L'uomo che la conosceva* (Znakomyj mužčina, 1886), *Il marito* (Muž, 1886).

Il monaco nero ed altri racconti di Anton Čechov, traduzione di Elisa (Elizaveta) Getzel, Carabba, Lanciano 1927. Contiene 11 racconti: *Il monaco nero* (Černyj monach, 1894), *Un conoscente* (Znakomyj mužčina, 1886), *Angoscia* (Toska, 1886), *Sogni* (Mečty, 1886), *Una creatura senza protezione* (Bezzaščitnoe suščestvo, 1887), *Tifo* (Tif, 1887), *Castagna* (Kaštanka, 1887), *La corista* (Choristka, 1886), *Le inezie della vita* (Žitejskaja meloč', 1886), *Un malfattore* (Zlomyšlennik, 1885), *Senza titolo* (Bez zaglavija, 1888).

I contadini e altri racconti di Anton Čechov, traduzione di Elisa (Elizaveta) Getzel, Carabba, Lanciano 1927. Contiene 14 racconti: *I contadini* (Mužiki, 1897), *In terra straniera* (Na čužbine, 1885), *La sciagura* (Nesčast'e, 1886), *Al buio* (Temnota, 1887), *L'oratore* (Orator, 1886), *Vania* (Van'ka, 1886), *Un carattere misterioso* (Zagadočnaja natura, 1883), *Il troppo stroppia* (Peresolil, 1885), *Il vendicatore* (Mstitel', 1887), *Un'opera d'arte* (Proizvedenie iskusstva, 1886), *La morte di un impiegato* (Smert' činovnika, 1883), *Lo studente* (Student, 1894), *I nervi* (Nervy, 1885), *Il camaleonte* (Chameleon, 1884).

Anton Cecof, *Racconti agrodolci*, traduzione dal testo russo di Olga Malavasi Arpshofen, Apollo, Bologna 1927. Contiene 24 racconti: *Il racconto della signorina M...* (Rasskaz gospoži NN, 1887), *Un incognito non riuscito* (Šlo v meške, 1885), *L'uomo e la bestia* (Toska, 1886), *La decorazione* (Orden, 1884), *L'amore ignoto* (To byla ona!, 1886), *Romanzo in due parti* (Brak po rasčetu, 1884), *Bancarotta* (Beda, 1887), *Sss!...* (Tsss!..., 1886), *L'ultima moicana* (Poslednjaja mogikanša, 1885), *Il calzolaio e il diavolo* (Sapožnik i nečistaja sila, 1888), *Lo specchio* (Zerkalo, 1885), *Un punto esclamativo* (Vosklicatel'nyj znak, 1885), *La bellezza* (Krasavicy, 1888), *Dal barbiere* (V cirjul'ne, 1883), *L'album* (Al'bom, 1884), *Il copista* (Ivan Matveič, 1886), *Le ostriche* (Ustricy, 1884), *La lingua troppo lunga* (Dlinnyj jazyk, 1886), *La farmacista* (Aptekarša, 1886), *Volodia* (1887), *L'uomo felice* (Sčastlivčik, 1886), *Un fatterello senz'importanza* (Pustoj slučaj, 1886), *La decorazione di Sua Eccellenza* (Ženskoe sčast'e, 1885), *La disgrazia* (Nesčast'e, 1886).

Anton Cechov, *Il duello. Tre anni*, prima versione integrale e conforme al testo russo con note di Giovanni Faccioli, Slavia, Torino 1927. Titoli or.: *Duel'*, 1891; *Tri goda*, 1895.

A. Cecov, *La mia vita. Racconto d'un provinciale*, traduzione integrale dal russo di Olga Malavasi Arpshofen, Cappelli, Bologna 1929. Titolo or.: *Moja žizn'*, 1896.

Anton Cechov, *Era lei!...*, *Novelle umoristiche*, versione integrale dal russo di Giovanni Faccioli, Slavia, Torino 1929. Contiene 52 racconti *Era lei!...* (To byla ona!, 1886), *Al bagno* (V bane, 1885), *La Sirena* (Sirena, 1887), *Il grasso e il magro* (Tolstij i tonkij, 1883), *La fortuna d'esser donna* (Ženskoe sčast'e, 1885), *L'album* (Al'bom, 1884), *L'esame di greco* (Slučaj s klassikom, 1883), *Una notte terribile* (Strašnaja noč', 1884), *La lettura (racconto di un vecchio passero)* (Čtenie, 1884), *Nelle tenebre* (V potemkach, 1886), *La farmacista* (Aptekarša, 1886), *L'oratore* (Orator, 1886), *Il romanzo del contrabbasso* (Roman s kontrabasom, 1886), *Matrimonio d'interesse (Romanzo in due parti)* (Brak po rasčetu, 1884), *La notte prima del giudizio (Racconto di un accusato)* (Noč' pered sudom, 1886), *Villeggianti* (Dačniki, 1885), *Inontimento* (Sonnaja odur', 1885), *Cervelli in fermento (Dalle cronache di una città)* (Broženie umov, 1884), *L'uomo felice* (Sčastlivčik, 1886), *Esame per promozione di grado* (Ekzamen na čin, 1884), *Il padre di famiglia* (Otec semejstva, 1885), *Al Municipio (Lavoro in due atti)* (Gospoda obyvateli, 1884), *Il ripetitore* (Repetitor, 1884), *I simulatori* (Simuljanty, 1885), *Mistero* (Tajna, 1887), *Il vendicatore* (Mstitel', 1887), *Il primo amoroso* (Pervyj ljubovnik, 1886), *Di malumore* (Ne v duče, 1884), *Intrighi* (Intrigi, 1887), *Misure adeguate* (Nadležaščie mery, 1884), *Un buon finale* (Chorošij konec, 1887), *Troppa carta (Ricerche d'archivio)* (Mnogo bumagi, 1886), *Un'informazione* (Spravka, 1883), *Il conoscente* (Znakomyj mužčina, 1886), *Il diario di un aiuto contabile* (Iz dnevnika pomoščnika buchgaltera, 1883), *Il ragazzo maligno* (Zloj malčik, 1883), *Un cane di pregio* (Dorogaja sobaka, 1885), *Rimedio contro l'ubriachezza* (Sredstvo ot zapoja, 1885), *Le avversità della vita* (Žitejskie nevezgody, 1887), *Un marito* (Muž, 1886), *Camerre d'albergo* (V nomerach, 1885), *Griša* (1886), *Un uomo singolare* (Neobyknovennyj, 1886), *Il Leone e il Sole* (Lev i solnce, 1887), *L'impresario sotto il divano* (Avventura tra le quinte) (Antreprenjer pod divanom, 1885), *Il libro dei reclami* (Žalobnaja kniga, 1884), *Gente di troppo* (Lišnie ljudi, 1886), *Pronto soccorso* (Skoraja pomošč', 1887), *Alla direzione delle poste* (V počtovom otdelenii, 1883), *Fiasco* (Neudača, 1886), *Smarriti* (Zabludšie, 1885), *Una natura enigmatica* (Zagadočnaja natura, 1883).

Anton Čechov, *La camera n. 6*, versione integrale dal russo con note di Giovanni Faccioli, Slavia, Torino 1929. Contiene 14 racconti: *La camera n. 6* (Palata n. 6, 1892), *Il maestro* (Učitel', 1886), *Gente difficile* (Tjaželye ljudi, 1886), *Gùsev* (1890), *Donne* (Baby, 1891), *Nemici* (Vragi, 1887), *Incubo* (Košmar, 1886), *Nella Notte Santa* (Svjatuju noč'ju, 1886), *La fortuna* (Ščast'e, 1887), *Il tifo* (Tif, 1887), *Vàgnka* (Van'ka, 1886), *La zampogna* (Svirel', 1887), *Granello errante* (Perekatì pole, 1887), *Problema* (Zadača, 1887).

Anton Cechov, *Volodja*, traduzione di Olga Resnevic Signorelli, «Nuova antologia», 16 luglio 1930, pp. 182-193. Titolo or.: *Volodja*, 1887.

Anton Čechov, *La steppa. Racconti*, versione integrale dal russo con note di Zino Zini, Slavia, Torino 1930. Contiene 3 racconti: *La steppa* (Step', 1888), *Una storia noiosa* (Skučnaja istorija, 1889) e *Mia moglie* (Moja žena, 1892).

A. Cekof, *Un omicidio ed altri racconti*, traduzione di Leo Gastovinski, Bietti, Milano 1930. Contiene 8 racconti. *Un omicidio* (Ubijstvo, 1895), *Contadini* (Mužiki, 1897), *Lo studente* (Student, 1894), *La maestra* (Na podvode, 1897), *Un padre* (Otec, 1887), *Un delinquente* (Zloumyšlennik, 1885), *In terra straniera* (Na čužbine, 1885), *La principessa* (Knjajinja, 1889).

Anton Cechov, *La casa col mezzanino. Racconti*, versione integrale dal russo con note di Giovanni Faccioli, Slavia, Torino 1931. Contiene 13 racconti. *Contadini* (Mužiki, 1897), *La casa col mezzanino* (*Racconto di un pittore*) (Dom s mezaninom, 1896), *Flemma* (Cholodnaja krov', 1887), *Villa Nuova* (Novaja dača, 1898/1899), *Volòdja* (1887), *Anna al collo* (Anna na šee, 1895), *Nel cantuccio natio* (V rodnom uglu, 1897), *Volòdja grande e Volòdja piccolo* (Volodja bol'šoj i Volodja malen'kij, 1893), *Brava gente* (Chorošie ljudi, 1886), *Il Pecenjèg* (Pečeneg, 1897), *Alla deportazione* (V ssylke, 1892), *In carretta* (Na podvode, 1897), *Il padre* (Otec, 1887).

Anton Cecof, *Il duello. Tre anni. La corista. Lo studente. Sul mare*, traduzione di Leonardo Kociemski, Mondadori, Milano 1931. Titoli or.: *Duel'*, 1891; *Tri goda*, 1895; *Choristka*, 1886; *Student*, 1894; *V more*, 1883.

Anton Cecof, *È pericoloso esagerare! Novelle umoristiche*, S. A. Locatelli, Sommaruga e Monesi, Milano 1932 (traduttore anonimo). Contiene 16 racconti. *Sì o no?* (Šutočka, 1886), *L'opera d'arte* (Proizvedenie

iskusstva, 1886), *L'ex-precettore* (Na čužbine, 1885), *Il dramma* (Drama, 1887), *La chirurgia* (Chirurgija, 1884), *Che razza di gente!* (Nu, publika!, 1885), *Un cognome equino* (Lošadinaja familija, 1885), *Un'imprudenza* (Neostorožnost', 1887), *Lezioni care* (Dorogie uroki, 1887), *Lo specchio* (Zerkalo, 1885), *Di male in peggio* (Iz ognja da v polymja, 1884), *Un biglietto alla lotteria* (Vyigryšnyj bilet, 1887), *È pericoloso esagerare!* (Peresolil, 1885), *Un trionfo* (Radost', 1883), *Il ragazzo dispettoso* (Zloj mal'čik, 1883), *Lo scacco* (Neudača, 1886).

- A. P. Čechov, *Novelle*, a cura della duchessa d'Andria, Utet, Torino 1936. Contiene 12 racconti: *Senza titolo* (Bez zaglavija, 1888), *Van'ka* (Van'ka, 1886), *I ladri* (Vory, 1890), *Problema* (Zadača, 1887), *L'onomastico* (Imeniny, 1888), *Una scommessa* (Pari, 1889), *Granelli erranti* (Perekati pole, 1887), *Gli stivali* (Sapogi, 1885), *Il piffero* (Svirel', 1887), *Una notte terribile* (Strašnaja noč', 1884), *Il consigliere segreto* (Tajnyj sovetnik, 1886), *Tifo* (Tif, 1887).

Bibliografia

1. *Opera completa di Čechov*

Čechov, Anton, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Sočinenija v 18 t.; pis'ma v 12 t.*, Nauka, Moskva 1974-1983.

2. *Studi su Čechov*

Bicilli, Pëtr, *Tvorčestvo Čechova. Opyt stilističeskogo analiza*, in *Tragedija russkoj kul'tury. Issledovanija · stat'i · recenzii*, a cura di I. Olovjanikova, M. Vasil'eva, Russkij put', Moskva 2000, pp. 204-358.

Borgese, Giuseppe Antonio, *Racconti di Antonio Cecof*, in Id., *La vita e il libro*, seconda serie, Zanichelli, Bologna 1928, pp. 200-207.

Bunin, Ivan, *A proposito di Čechov*, Adelphi, Milano 2015.

Čudakov, Anton, *Poëtika Čechova. Mir Čechova: vozni knovenie i utverždenie*, Azbuka, Sankt-Peterburg 2016 (riedizione di: Čudakov, Anton, *Poëtika Čechova*, izd. Nauka, Moskva 1971 e di *Mir Čechova Vozni knovenie i utverždenie*, Sov. Pisatel', Moskva 1986).

Čukovskij, Kornej, *O Čechove*, Russkij put', Moskva 2007.

Ėjchenbaum, Boris, *O Čechove* [1944], in A. P. Čechov: *Pro et Contra. Ličnost' i tvorčestvo A.P. Čechova v russkoj mysli XX veka (1914-1960)*, a cura di I. Suchich, commento di A. Stepanova, Izd. Russkoj christianskoj gumanitarnoj akademii, Sankt-Peterburg 2010, pp. 693-705.

Kataev, Valentin, *Proza Čechova: problemy interpretacii*, Izd. Mgu, Moskva 1979.

—, *K ponimaniju Čechova*, Imli Ran, Moskva 2018.

Kovalova, Anna, *A. P. Čechov e il primo cinema russo*, in stampa negli atti del Convegno internazionale *Sulle orme di Čechov. Riletture, adattamenti, trasposizioni*, a cura di M. Boschiero, D. Di Leo, G. Maruccci, G. Rimondi, MASTERSKAJA 20, WriteUp, Roma 2022.

- Koževnikova, Natal'ja, *Jazyk i kompozicija proizvedenij Čechova*, Naučnoe izdanie, Nižnij Novgorod 1999.
- Majakovskij, Vladimir, *Dva Čechova* [1914], in A. P. Čechov: *Pro et Contra. Tvorčestvo A.P. Čechova v ruskoj mysli konca XIX veka – načala XX v. (1887-1914)*, a cura di I. Suchich, postfazione, note e commento di A. Stepanov, Izd. Russkogo christianskogo gumanitarnogo instituta, Sankt-Peterburg 2002, pp. 969-975.
- Malcovati, Fausto, *Il medico, la moglie, l'amante. Come Čechov cornificava la moglie-medicina con l'amante-letteratura*, Marcos y Marcos, Milano 2015.
- Marcucci, Giulia, *Lo scrittore bifronte. Anton Čechov tra letteratura e cinema (1909-1973)*, Aracne, Roma 2011.
- , A. P. Čechov e K. Muratova v zerkale A. P. Čudakova, in *Mir issledovatelja. Z. S. Papernyj, A. P. Čudakov*, a cura di L.E. Buškanec, izd. Rggu, Moskva 2021, pp. 320-331.
- Michajlovskij, Nikolaj, *Ob otcach i detjach i o g-ne Čechove* [1890], in A. P. Čechov: *Pro et Contra. Tvorčestvo A.P. Čechova v ruskoj mysli konca XIX veka – načala XX v. (1887-1914)*, a cura di I. Suchich, postfazione, note e commento di A. Stepanov, Izd. Russkogo christianskogo gumanitarnogo instituta, Sankt-Peterburg 2002, pp. 80-92.
- Ovsjaniko-Kulikovskij, Dmitrij, *Dagli studi sulla creazione di A. P. Čechov, in Critici letterari russi*, a cura di E. Lo Gatto, Franco Campitelli, Foligno 1922, pp. 267-278.
- Roskin, Aleksandr, *Zametki o realizme Čechova* [1939], in A. P. Čechov: *Pro et Contra. Ličnost' i tvorčestvo A.P. Čechova v ruskoj mysli XX veka (1914-1960)*, a cura di I. Suchich, commento di A. Stepanova, Izd. Russkoj christianskoj gumanitarnoj akademii, Sankt-Peterburg 2010, pp. 434-486.
- Stepanov, Andrej, *Problemy kommunikacii u Čechova*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2005.
- Suchich, Igor', *Problemy poetiki Čechova*, Filologičeskij fakul'tet Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta Sankt-Peterburga, Sankt-Peterburg 2016.
- Whitehead, Claire, *Anton Chekhov's «The Black Monk»: An Example of the Fantastic?*, «The Slavonic and East European Review», 85, 4, 2007, pp. 601-628.
- Zoščenko, Michail, *O komičeskom v proizvedenijach Čechova* [1967], in A. P. Čechov: *Pro et Contra. Ličnost' i tvorčestvo A.P. Čechova v ruskoj mysli XX veka (1914-1960)*, a cura di I. Suchich, commento di A. Stepanova, Izd. Russkoj christianskoj gumanitarnoj akademii, Sankt-Peterburg 2010, pp. 706-711.

3a. Traduzioni italiane da Čechov

- Novelle russe*, Libreria Detken & Rocholi, Napoli 1901. Contiene: *Il tifo* (Tif, 1887), traduzione di Federigo Verdinois.
- Antonio Cechow, *Storia noiosa*, prima traduzione italiana sull'originale russo di Nina Romanowsky, Casa Editrice Moderna, Milano 1905.
- Antonio Cekoff, *Novelle e Bozzetti*, tradotti dal russo da Natalia Egorovna Popa e Francesco Tancredi. Con un cenno sulla letteratura e la rivoluzione russa di Francesco Tancredi, Società editrice partenopea, Napoli 1907.
- Anton Cecof, *Racconti*, tradotti direttamente dal russo da S. Jastrebzof e A. Soffici, Quaderni della Voce (Raccolti da Giuseppe Prezzolini), Firenze 1910.
- Cecof, Anton, *Le tre sorelle*, dramma tradotto direttamente dal russo da S. Jastrebzof e A. Soffici, R. Carabba, Lanciano 1913.
- Cecof, Anton, *Il gabbiano*, commedia in quattro atti, traduzione dal russo di Odoardo Campa e A. Z., Carabba, Lanciano 1914.
- Cecof, Antoni, *Lo zio Vania*, traduzione di Ettore Lo Gatto e Zoe Voronkova, Editrice italiana, Napoli 1919.
- Anton Cecof, *La steppa: racconto di un viaggio*, tradotto dal russo da Olga Resnevic, Società anonima editrice La Voce, Roma 1920.
- Antonio Cècof, *Il racconto di uno sconosciuto*, tradotto direttamente dal russo da Ettore Lo Gatto, Edizione della rivista «Russia», Napoli 1920.
- Anton Cecof, *Corredo*, trad. Olga Resnevic, «La tribuna», 27 marzo 1921, p. 3.
- Zio Giovanni. Scene della vita di campagna, in Russia*, in 4 atti, di Anton Cecof, traduzione dal russo di Odoardo Campa, «Comoedia», IV, 17, 5 settembre 1922.
- Cecov, A., *Lo zio Vania. Scene di vita campagnola*, traduzione di Raissa Olkienickaja Naldi, Alpes, Milano 1924.
- Cecov, Antonio, *Le tre sorelle*, traduzione e introduzione di Boris Jakovenko, Vallecchi, Firenze 1925.
- Anton Cecof, *Novelle umoristiche*, traduzione dal testo russo di Olga Malavasi Arpshofen preceduta da uno studio critico di Adriano Tilgher, Apollo, Bologna 1926.
- Il monaco nero ed altri racconti di Anton Cèchov*, traduzione di Elisa (Elizaveta) Getzel, Carabba, Lanciano 1927.
- I contadini e altri racconti di Anton Cèchov*, traduzione di Elisa (Elizaveta) Getzel, Carabba, Lanciano 1927.
- Anton Cecof, *Racconti agrodolci*, traduzione dal testo russo di Olga Malavasi Arpshofen, Apollo, Bologna 1927.

- Anton Cechov, *Il duello. Tre anni*, prima versione integrale e conforme al testo russo con note di Giovanni Faccioli, Slavia, Torino 1927.
- A. Cecov, *La mia vita. Racconto d'un provinciale*, traduzione integrale dal russo di Olga Malavasi Arpshofen, Cappelli, Bologna 1929.
- Anton Cechov, *Era lei!...*, *Novelle umoristiche*, versione integrale dal russo di Giovanni Faccioli, Slavia, Torino 1929.
- Antòn Cèchov, *La camera n. 6*, versione integrale dal russo con note di Giovanni Faccioli, Slavia, Torino 1929.
- Anton Cechov, *Volodja*, traduzione di Olga Resnevic Signorelli, «Nuova antologia», 16 luglio 1930, pp. 182-193.
- Anton Cèchov, *La steppa. Racconti*, versione integrale dal russo con note di Zino Zini, Slavia, Torino 1930.
- A. Cekof, *Un omicidio ed altri racconti*, traduzione di Leo Gastovinski, Bietti, Milano 1930.
- Anton Cechov, *La casa col mezzanino. Racconti*, versione integrale dal russo con note di Giovanni Faccioli, Slavia, Torino 1931.
- Anton Cecof, *Il duello. Tre anni. La corista. Lo studente. Sul mare*, traduzione di Leonardo Kociemski, Mondadori, Milano 1931.
- A. Čechov, *Jonyc, Notte di Pasqua, Brava gente*, Carabba, Lanciano 1931. Traduzione di Olga Signorelli.
- Anton Cecof, *È pericoloso esagerare! Novelle umoristiche*, S. A. Locatelli, Sommaruga, Monesi, Milano 1932.
- A. P. Čechov, *Novelle*, a cura della duchessa d'Andria, Utet, Torino 1936.
- Cechov, Anton, *Il giardino dei ciliegi*, traduzione di Achille Malavasi, Libreria del teatro, Firenze 1944.
- Čechov, Anton, *Epistolario*, a cura di Gigliola Venturi e Clara Coisson, 2 voll., Einaudi, Torino 1960.
- Čechov, Anton, *Zio Vanja. Scene di vita di campagna in quattro atti*, trad. it. di Carlo Grabher, in Id., *Teatro*, vol. IV, Sansoni, Firenze 1963, pp. 415-478.
- Čechov, Anton, *La scommessa*, in Id., *Racconti*, traduzione di Agostino Villa, 5 voll., Einaudi, Torino 1974, vol. III, pp. 152-160.
- Čechov, Anton, *Vagnka*, in Id., *La steppa. Tutti i racconti V* [1953], traduzione e introduzione di Alfredo Polledro, Rizzoli, Milano 1975 (BUR), pp. 70-74.
- Čechov, Anton, *Una scommessa*, in Id., *Una scommessa. Tutti i racconti VI* [1953], traduzione e introduzione di Alfredo Polledro, Rizzoli, Milano 1975 (BUR), pp. 110-117.
- Čechov, Anton, *Racconti*, traduzioni di Monica Bottazzi e Bruno Osimo, introduzione di Igor Sibaldi, con uno scritto di Vladimir Nabokov, Mondadori, Milano 1996 (OSCAR).

- Čechov, Anton, *I racconti della maturità*, a cura di Fausto Malcovati, trad. di Emanuela Guercetti e Gian Piero Piretto, Feltrinelli, Milano 2007.
- Čechov, Anton, *L'isola di Sachalin*, trad. it. a cura di Valentina Parisi, Adelphi, Milano 2017.
- Čechov, Anton, *Nemici*, nella traduzione e con uno scritto di Leone Ginzburg, introduzione e cura di Giovanni Maccari, Quodlibet, Macerata 2014 (Prima pubblicazione in: *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri tempi*, a cura di Tommaso Landolfi, Bompiani, Milano 1948, pp. 833-848).
- Čechov, Anton, *Il primo amore e altri racconti inediti*, a cura di Giuseppe Ghini, Ares, Milano 2018.
- Čechov, Anton, *Il giardino dei ciliegi*, a cura di Franco Farina, trad. e contributi a cura di Monica Santoro, ETS, Pisa 2019.

3b. Recensioni delle traduzioni italiane

- Lo Gatto, Ettore, recensione a: Anton Cèchov, *Zio Giovanni, Scene della vita di campagna*, in 4 atti. Traduzione dal russo di Odoardo Campa [«Comoedia», IV, 17, 5 settembre 1922], «L'Italia che scrive», V, 10 ottobre 1922, p. 185.
- , *Traduttori-traditori*, «Rivista di letterature slave», III, 2, 1928, pp. 218-219.
- Tilgher, Adriano, recensione a: Anton Cechov, *Le tre sorelle*, Dramma in quattro atti. Traduzione e introduzione di Boris Iakovenko [Vallecchi, Firenze 1925], «L'Italia che scrive», VIII, 5 maggio 1925, p. 101.
- Kociemski, Leonardo, recensione a: Anton Cechov, *Racconti agrodolci*. Traduzione dal testo russo di Olga Malavasi Arpshofen [Apollo, Bologna 1927], «L'Italia che scrive», X, 12 dicembre 1927, p. 276.
- Recensione anonima a: Anton Cechov, *La camera n. 6*, Racconti. Versione integrale dal russo con note di Giovanni Faccioli [Slavia, Torino 1929], «L'Italia che scrive», XIII, 1 gennaio 1930, p. 19.
- Vita-Finzi, Paolo, recensione a: Anton Cechov, *Era lei!... Novelle umoristiche*. Versione integrale dal russo di Giovanni Faccioli [Slavia, Torino 1929], «L'Italia che scrive», XIII, 1 gennaio 1930, p. 19.
- Damiani, Enrico, recensione a: Anton Cekhov, *Novelle*. A cura della duchessa d'Andria. [Utet, Torino 1936], «L'Italia che scrive», XXI, 3 marzo 1938, p. 93.

4. *Opere di Enrichetta Capecelatro Carafa duchessa d'Andria*4a. *Traduzioni dal russo*

- Andreev, Leonid, *Il pensiero e Le maschere nere*, Caddeo, Milano 1921.
 Merežkovskij, Dmitrij, *La morte di Paolo I*, Caddeo, Milano 1921.
 Tolstoj, Lev, *Infanzia e Adolescenza*, Sansoni, Firenze 1923.
 —, *Guerra e pace* (passi scelti), Sansoni, Firenze 1925.
 —, *Guerra e pace*, Slavia, Torino 1928.
 —, *Due usseri*, Slavia, Torino 1929.
 —, *Padre Sergio. Racconti*, Slavia, Torino 1931.
 —, *Come perisce l'amore. Racconti*, Slavia, Torino 1931.
 —, *Il cadavere vivente. Drammi e commedia*, Slavia, Torino 1934
 —, *La sonata a Kreutzer*, Utet, Torino 1934.
 —, *La morte di Ivan Il'ič*, Utet, Torino 1934.
 Dostoevskij, Fëdor, *Ricordi della casa dei morti*, Utet, Torino 1935.
 Čechov, Anton, *Novelle*, Utet, Torino 1936.
 Puškin, Aleksandr, *Boris Godunov e altri racconti*, Utet, Torino 1937.
 Gogol', Nikolaj, *Tarass Bulba. Il pastrano*, Utet, Torino 1937.
 Andreev, Leonid, *Novelle e drammi*, Utet, Torino 1939.
 Tolstoj, Lev, *Anna Karenina*, Utet, Torino 1941.
 —, *Infanzia, adolescenza, giovinezza*, traduzione di Enrichetta Carafa d'Andria e Pietro Zveteremich, Quodlibet, Macerata 2020.

4b. *Opere pubblicate*

- Diario dantesco*, Elzeviriana, Roma 1881.
Rime, Cellini, Firenze 1888.
Miettes, L. Pierro, Napoli 1906.
Fiabe, Juven, Parigi 1906.
Le favole comuni e meravigliose, G. Giannini, Napoli 1918.
Rovine di stelle, Ceschina, Milano 1928.
Una famiglia napoletana nell'800, «Quaderni critici», VII, Bibliotheca editrice, Rieti 1928.
Storia di una casa di campagna: la villa delle ginestre e G. Leopardi, Laterza, Bari 1934.
I ricordi fiorentini, romani e napoletani di Enrichetta Capecelatro e Gli anni napoletani, a cura di M. R. Grizzuti, in *Ricordi napoletani. Uomini, scene, tradizioni antiche 1850-1920*, a cura di Gaetano Fiorentino, Electa, Napoli 1991, pp. 11-24 e 25-64.

4c. *Opere inedite e materiali d'archivio*

Cinque quaderni di memorie autobiografiche depositati nella sezione rari e manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli (ms XX, 2-16. Nn. di ingresso 535347-535365).

Romanzi: *Amor Fati* (ms XX-15), *En silence* (ms XX-11), *Fiat voluntas mea!* (ms XX-16), *Fonte Gaia* (ms XX-9 e ms XX-10), *Il peccato di disperazione* (ms XX-6 e ms XX-7), *La Cia* (ms XX-8), *L'attesa* (ms XX-5), *L'attimo* (ms XX-12), *Rondini e viole* (ms XX-13).

4d. *Studi e interventi sulla Duchessa d'Andria*

Croce, Benedetto, *Alinda Bonacci, Vittoria Aganoor, Enrichetta Capecelatro*, in Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Laterza, Bari 1914, pp. 365-389.

Voce: *Capecelatro, Enrichetta*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVIII, Istituto Treccani, Roma 1975, pp. 440-441.

Caratozzolo, Marco, *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, Vereja, Salerno 2011, pp. 53-70.

Varriale, Marcella, *Tra pubblico e privato: reti familiari e relazioni di genere*, Tesi di Dottorato in Studi di genere, XXI ciclo, Università degli Studi di Napoli Federico II, Facoltà di lettere e filosofia, Dipartimento di Scienze Relazionali "G. Iacono".

5. *Altri testi citati*

Aloe, Stefano, *Angelo De Gubernatis e il mondo slavo: gli esordi della slavistica italiana nei libri, nelle riviste e nell'epistolario di un pioniere, 1865-1913*, Tip. Ed. pisana, Pisa 2000.

Bachtin, Michail, *Voprosy literatury i éстетiki*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1975.

Baldi, Valentino, *Čechov 1883. A proposito di realismo, caricatura, e dei confini del modernismo letterario*, in *Sulle orme di Čechov. Riletture, adattamenti, trasposizioni*, a cura di M. Boschiero, D. Di Leo, G. Marcucci, G. Rimondi, MASTERSKAJA 20, WriteUp, Roma 2022 (in corso di stampa).

Baldini, Anna, *Introduzione a Pierre Bourdieu e la sociologia della letteratura*, «Allegoria», 55, 1, 2007, pp. 9-25.

- , *Il concetto di campo per una nuova storiografia letteraria*. «Le regole dell'arte» di Pierre Bourdieu, «Nuova rivista di letteratura italiana», XXVII, 2, 2015, pp. 141-155.
- , *L'autonomia letteraria tra Stato e mercato sotto il regime fascista*, «Allegoria», 84, 2, 2021, pp. 45-63.
- Baldini, Anna - Biagi, Daria - De Lucia, Stefania - Fantappiè, Irene - Sisto, Michele, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione 1900-1920*, Quodlibet, Macerata 2018.
- Baselica, Giulia, *Alla scoperta del «genio russo». Le traduzioni italiane di narrativa russa tra fine Ottocento e primo Novecento*, «Tradurre», 0, 2011: <https://rivistatradurre.it/tradurre-dal-russo-2/>.
- Béghin, Laurent, *Uno slavista comparatista sotto il fascismo. Gli anni di formazione di Renato Poggioli*, in *Archivio russo-italiano IV*, a cura di D. Rizzi, A. Shishkin, Europa Orientalis, Salerno 2005, pp. 395-432.
- , *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Istituto storico belga di Roma, Bruxelles-Roma 2007.
- Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris 1995.
- , *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2003.
- Biagi, Daria, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata 2022.
- Bonsaver, Guido, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Laterza, Roma-Bari 2013.
- Bottone, Valeria - Mazzitelli, Gabriele (a cura di), *Sono contento di averti continuato. Lettere a Ettore Lo Gatto conservate alla Biblioteca nazionale di Roma*, con la collaborazione di Pasqualino Avigliano, Biblioteca nazionale centrale, Roma 2021.
- Bresciani, Marco, *La rivoluzione perduta. Andrea Caffi nell'Europa del Novecento*, il Mulino, Bologna 2009.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992, trad. it. di A. Boschetti ed E. Bottaro, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2005.
- , *Les conditions sociales des la circulation internationale des idées* [1990], «Actes de la recherche en sciences sociales», 145, 2002, pp. 3-8, trad. it. di G. Ienna, *Le condizioni sociali della circolazione internazionale delle idee*, a cura di M. Santoro, «Studi Culturali», I, 2016, pp. 61-81.
- Carpi, Guido, *Storia della letteratura russa. Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, 2 voll., Carocci, Roma 2010, vol. II.

- Cataldi, Pietro, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica (e poi Carocci), Roma 1994.
- Cavallo, Luigi, *Ardengo Soffici*, Ed. Museo Soffici-Pentalinea, Prato 2011.
- Cifariello, Alessandro, *Domenico De Vivo: tra russistica e italianistica nella seconda metà dell'Ottocento*, «Russica Romana», XXIV, 2017, pp. 42-72.
- , *L'insegnamento del russo nell'università italiana dal 1864 al 1892*, «Italiano LinguaDue», 10, 2, 2018 pp. 149-167.
- Cronia, Arturo, *La conoscenza del mondo slavo in Italia. Bilancio storico-bibliografico di un millennio*, Officine grafiche Stediv, Padova 1958.
- D'Amelia, Antonella, *Un maestro della slavistica italiana: Ettore Lo Gatto*, «Europa Orientalis», 6, 1987, pp. 329-382.
- De Michelis, Cesare Giovanni, *Letteratura russa del Novecento*, in *La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, a cura di G. Brogi Bercoff, G. Dell'Agata, P. Marchesani e R. Picchio, Ministero per i beni culturali e ambientali. Direzione generale per gli Affari generali amministrativi e del personale. Divisione Editoria, Roma 1994, pp. 209-246.
- , *Russia e Italia*, in AA. VV., *Storia della civiltà letteraria russa*, 2 voll., Utet, Torino 1997, vol. II, pp. 689-709.
- Diddi, Cristiano, *La letteratura tradotta dalle lingue slave in italiano. I. Storia, problemi, prospettive di ricerca. Un caso di studio: la traduzione della Rus' medioevale*, «Europa Orientalis», 40, 2021, pp. 113-160.
- Einaudi, Luigi - Croce, Benedetto, *Carteggio (1902-1953)*, a cura di L. Firpo, Einaudi, Torino 1988, p. 52.
- Ėjchenbaum, Boris, *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968, pp. 231-247.
- Fantappiè, Irene, *Franco Fortini e la poesia europea. Riscritture di autorialità*, Quodlibet, Macerata 2021.
- Fortini, Franco, *Lezioni sulla traduzione [2011]*, a cura e con un saggio introduttivo di M. V. Tirinato, premessa di L. Lenzini, Quodlibet, Macerata 2017.
- Fumagalli, Stefano, *Note sul metodo traduttivo di Renato Poggioli. La traduzione del primo Sonetto invernale di Vjačeslav Ivanov: analisi filologica e variantistica*, «Europa Orientalis», 40, 2021, pp. 507-530.
- Garetto, Elda (a cura di), *Una russa a Roma. Dall'Archivio di Olga Resnevic Signorelli*, Cooperativa libraria I.U.L.M., Milano 1990.
- , *Olga Resnevic Signorelli*, in *I russi e l'Italia*, a cura di V. Strada, Scheiwiller, Milano 1995, pp. 203-210.
- Garetto, Elda - Rizzi, Daniela (a cura di), *Archivio Italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, 2 voll., Europa Orientalis, Salerno 2010.

- Garzonio, Stefano - Sulpasso, Bianca (a cura di), *Russkaja emigracija v Italii: žurnaly, izdanija, arhivy (1900-1940). Emigrazione russa in Italia: periodici, editoria e archivi (1900-1940)*, Europa Orientalis, Salerno 2015.
- Garzonio, Stefano, *Russkie emigranty kak perevodčiki russoj literatury na ital'janskij jazyk*, in *Miry literaturnogo perevoda. Perevodčik: Gibkost' tradicii i uprjamstvo eksperimenta*, a cura di D. Kuzina, I. Sid, Moskva 2020, vol. II, pp. 149-153.
- , *La letteratura russa in Italia negli anni della Rivoluzione. Il ruolo degli emigrati*, in *L'Italia e la rivoluzione d'Ottobre. Masse, classi, ideologie, miti tra guerra e primo dopoguerra*, Annali della Fondazione Ugo La Malfa. Storia e politica, Unicopli, Milano 2017, pp. 260-273.
- Gigli, Lorenzo, *La cultura*, in *Almanacco letterario 1935*, a cura di V. Bompiani e C. Zavattini, Bompiani, Milano 1934, pp. 43-48.
- Ginzburg, Leone, *Lettere dal confino, 1940-1943*, a cura di L. Mangoni, Einaudi, Torino 2004.
- , *Scritti*, a cura di D. Zucàro, prefazione di L. Mangoni, introduzione di N. Bobbio, Einaudi, Torino 2000.
- Grigorovič, Dmitrij, *Il bambino di gomma*, nella traduzione libera di R. Fucini, con testo originale e traduzione letterale dal russo di M. Favilli, a cura di G. Maccari, Quodlibet eBook, Macerata 2021.
- Kovalova, Anna, *A. P. Čechov e il primo cinema russo*, in *Sulle orme di Čechov. Riletture, adattamenti, trasposizioni*, a cura di M. Boschiero, D. Di Leo, G. Marcucci, G. Rimondi, MASTERSKAJA 20, WriteUp, Roma 2022 (in corso di stampa).
- Landolfi, Tommaso (a cura di), *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri tempi*, Bompiani, Milano 1948.
- Landolfi, Idolina, *Il piccolo vascello solca i mari. Tommaso Landolfi e i suoi editori. Bibliografia degli scritti di e su Landolfi (1929-2006)*, 2 voll., Cadmo, Firenze 2015.
- Larocca, Giuseppina, *Presenze russe a Firenze (1893-1926): i lettori del Gabinetto Viessesux [prime rilevazioni]*, «Antologia Viessesux», 2013, pp. 5-28.
- Lavieri, Antonio, *Il canone della traduzione. Modelli, traduzioni e pratiche culturali*, in *Tra estetica e poetica. In memoria di Emilio Mattioli*, a cura di R. Messori, Mucchi, Modena 2012, pp. 217-226.
- Luperini, Romano, *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna*, in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006.
- , *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- Marcucci, Giulia, *Traduzioni Einaudi di Guerra e pace 1942-2018*, «Allegoria», 81, 1, 2020, pp. 223-235.

- Mattioli, Emilio, *Il problema del tradurre*, a cura di A. Lavieri, postfazione di F. Buffoni, Mucchi, Modena 2017.
- Maver, Giovanni, *Lo studio delle traduzioni come mezzo d'indagine linguistica e letteraria*, «Europa Orientalis», 40, 2021, pp. 15-22.
- Mazzuchelli, Sara, *Le traduzioni dal russo nelle recensioni de «L'Italia che scrive» (1919-1939)*, in in «La fabbrica del libro. Bollettino di Storia dell'editoria in Italia», XIII, 2, 2007, pp. 25-31.
- , *L'editoria milanese e le traduzioni dal russo*, «Europa Orientalis», 25, 2006, pp. 279-290.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Traduzioni moderne italiane: qualche aspetto*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Carocci, Roma 2016.
- Messina, Giuseppe, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, «Belfagor», IV, 6, 30 novembre 1949, pp. 693-703.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires: mises en scènes modernes de l'auteur*, Slatkine, Genève 2007.
- Nabokov, Vladimir, *Lezioni di letteratura*, a cura di F. Bowers, introduzione di J. Updike, trad. it. di F. Pece, Adelphi, Milano 2018.
- , *Lezioni di letteratura russa*, trad. it. a cura di C. De Lotto e S. Zinato, Adelphi, Milano 2021.
- Niero, Alessandro, *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Palermo, Massimo, *Linguistica testuale dell'italiano*, il Mulino, Bologna 2013.
- , *Linguistica italiana* [2015], il Mulino, Bologna 2020.
- Pellini, Pierluigi, *Realismo e sperimentalismo*, in *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Carocci, Roma 2018, pp. 133-153.
- Petruševskaja, Ljudmila, *Invece di un'intervista*, in *La bambina dell'hotel Metropole*, trad. it. di Giulia Marcucci e Claudia Zonghetti, Brioschi, Milano 2019, pp. 229-245.
- Piazzoni, Irene, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Led Edizioni Universitarie, Milano 2007.
- Poggioli, Renato, *The Added Artificer*, «Europa Orientalis», 40, 2021, pp. 137-147.
- Renna, Catia, *Boris Jakovenko e la cultura filosofica europea: una ricostruzione biografica*, «Esamizdat», II, 3, 2004, pp. 97-105.
- Rizzi, Daniela, *Lettere di Boris Jakovenko a Odoardo Campa (1921-1941)*, in *Russko-ital'janskij archiv I-Archivio russo-italiano I*, a cura di D. Rizzi, A. Shishkin, Università di Trento, Trento 1997, pp. 385-482.
- , *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, in *Archivio italo-russo II*, a cura di D. Rizzi, A. Shishkin, Europa Orientalis, Salerno 2002, pp. 309-322.

- Rizzi, Daniela - Shishin, Andrej (a cura di), *Archivio russo-italiano III. Vjačeslav Ivanov-Testi inediti*, Europa Orientalis, Salerno 2001.
 —, *Archivio russo-italiano IV*, Europa Orientalis, Salerno 2005.
- Rizzi, Daniela - D'Amelia, Antonella (a cura di), *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka. Enciklopedija*, Izdatel'stvo Politiceskaja Enciklopedija, Moskva 2019.
- Rundle, Chris, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, Carocci, Roma 2019.
- Salmon, Laura, *Ličnoe imja v russkom jazyke. Semiotika, pragmatika perevoda*, Indrik, Moskva 2002.
 —, *La traduzione dei nomi propri nei testi fenzionali. Teorie e strategie in ottica multidisciplinare*, «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», VIII, 2006, pp. 77-92.
 —, *Teoria della traduzione*, FrancoAngeli, Milano 2017.
 —, *I meccanismi dell'umorismo*, FrancoAngeli, Milano 2018.
 —, *La traduttologia come "stetoscopio" delle humanities. Il rigore come missione della slavistica*, «Europa Orientalis», 40, 2021, pp. 35-57.
- Scandura, Claudia, *L'emigrazione russa in Italia: 1917-1940*, «Europa Orientalis», 14, 1995, pp. 341-366.
- Ščarenkaja, Natal'ja, *Žizn' v metaforičeskom zerkale: povest' A. P. Čehova «Moja žizn'»*, Izdatel'stvo Južnogo federal'nogo universiteta, Rostov-na-Donu 2016.
- Sisto, Michele, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Šklovskij, Viktor *La struttura della novella e del romanzo*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968, pp. 205-229.
- Soffici, Ardengo, *Osservazioni intorno alla letteratura russa*, «La Ronda», IV, 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 197-208.
 —, *Fine di un mondo*, Vallecchi, Firenze 1955.
 —, *Lettere a Prezzolini*, a cura di A. M. Manetti Piccinini, Vallecchi, Firenze 1988.
- Soffici, Ardengo - Férat, Serge - d'Ettingen, Hélène, *Correspondance 1903-1964*, a cura di B. Meazzi, Editions l'Âge d'Homme, Lausanne 2013.
- Sorina, Marina, *La Russia nello specchio dell'editoria italiana nel ventennio fascista: bibliografie, scelte e strategie*, Dottorato di ricerca in letterature straniere e scienza della letteratura, ciclo XX, Università degli studi di Verona.
- Sulpasso, Bianca, *Dalla corrispondenza di Vjačeslav Ivanov con gli slavisti italiani*, «Europa Orientalis», 27, 2008, pp. 291-315.
 —, *Canone e antologie poetiche del Novecento. 1923-1933: Verso «La violetta notturna»*, «Europa Orientalis», 40, 2021, pp. 251-279.

- Tajani, Ornela, *Après Berman. Des études de cas pour une critique de traductions littéraires*, Ets, Pisa 2021.
- Tortora, Massimiliano, *La novella*, in *Il modernismo italiano*, a cura di Id., Carocci, Roma 2018, pp. 39-64.
- Tortorelli, Gianfranco, *Editoria e storia dell'arte: il contributo di Giuseppe Mayländer e della casa editrice Apollo*, in *L'editore Giuseppe Mayländer e la casa editrice Apollo*, a cura di A. Storelli e G. Tortorelli, Pendragon, Bologna 2013, pp. 13-54.
- Uspenskij, Boris, *Poëtika kompozicii*, Azbuka, Sankt-Peterburg 2000,
- Vassena, Raffaella (a cura di), *L'epistolario di Giovanni Papini e Olga Signorelli*, in *Archivio Italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, a cura di E. Garetto, D. Rizzi, Europa Orientalis, Salerno 2010, vol. I, pp. 149-300.
- Vittorini, Elio, *Americana*, introduzione di E. Cecchi, Bompiani, Milano 2002.
- Wilfert-Portal, Blaise, *Cosmopolis et l'Homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914*, «Actes de la recherche en sciences sociales», 144, 2002, pp. 33-46.

6. Olga Signorelli: materiali d'archivio

- Archivio Olga Resnevič Signorelli, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Cini, Venezia: Lettere a Prezzolini del 21 settembre 1918, 24 luglio 1919, 8 settembre 1920.

7. Dizionari e opere lessicografiche

- Battaglia, Salvatore (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Utet, Torino 1961-2002.
- Dal', Vladimir, *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka* [1880-1882], 4 voll., Russkij jazyk, Moskva 1978-1982.
- Della Valle, Valeria, *Dizionari italiani: storia, tipi, struttura* [2005], Carocci, Roma 2020.
- De Mauro, Tullio, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Utet, Torino 1999, 8 voll.
- Dobrovolskaja, Julija, *Grande dizionario Hoepli russo: russo-italiano italiano-russo* [2001], Hoepli, Milano 2011².
- Fomin, V., *Dizionario russo-italiano e italiano-russo. Frasarario e piccole grammatiche russa e italiana*, Hoepli, Milano 1917.

- Formìggini, Angelo Fortunato, *Chi è? Dizionario degli italiani d'oggi*, Formìggini, Roma 1928.
- Kovalëv, Vladimir, *Dizionario russo-italiano italiano-russo* [1995], Zanichelli, Bologna 2007³.
- Panzini, Alfredo, *Dizionario moderno* [1905], Hoepli, Milano 1935⁷.
- Švedova, Natalija (a cura di), *Russkij semantičeskij slovar'*, Azbukovnik, Moskva 1998.
- Ušakov, Dmitrij, *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, 4 voll., OGIZ, Moskva 1935-40.

Indice dei nomi

- Aganoor, Vittoria, 86n, 87n
Aloe, Stefano, 84n
Amendola, Eva Kuhn, 34 e n
Andreev, Leonid, 66 e n
Antonicegli, Franco, 77
Apollinaire, Guillaume, 39
Avigliano, Pasqualino, 59
- Babel', Isaak, 14
Bachtin, Michail, 101 e n
Baldi, Valentino, 27 e n, 157
Baldini, Anna, 12 e n, 16n, 18n,
21, 33n, 46n, 53n
Bal'mont, Konstantin, 41
Baltrušaitis, Jurgis, 46 e n
Baselica, Giulia, 17n
Battaglia, Salvatore, 34, 104n
Béghin, Laurent, 12n, 13 e n, 14,n
17n, 23n, 70n, 75n, 85n
Belickaja, Sofia Vučetič, 64
Belinskij, Vissarion, 59
Berdjaev, Nikolaj, 49
Berman, Antoine, 19-20, 100n,
113n, 119, 145
Bernard, Claude, 97
Bezobrazova, Sof'ja, 84
Biagi, Daria, 16n, 18n, 21, 33n,
36n, 46n
Bicilli, Pëtr, 97 e n, 110n
Biggi, Maria Ida, 21
Bigolin, Francesca, 21
Bobbio, Norberto, 17n
Boborykin, Pëtr, 88n
- Bompiani, Valentino, 48n, 78n
Bonacci, Alinda, 86n, 87n
Bonsaver, Guido, 64n
Borgese, Antonio, 33, 37-38, 46-
47, 68, 77, 79
Boschiero, Manuel, 27n
Bottazzi, Monica, 44n
Bottone, Valeria, 59n
Bourdieu, Pierre, 15 e n, 16n, 53n
Bresciani, Marco, 50n
Brizzi, Anchise, 63n
Brogi Bercoff, Giovanna, 14n
Buffoni, Franco, 18n
Bunin, Ivan, 119, 120n
- Cadei, Erme, 58n
Caffi, Andrea, 50 e n
Campa, Odoardo, 31n, 45n
Capecelatro, Antonio, 82, 88n
Capecelatro, Enrichetta (Carafa,
duchessa d'Andria), 11 e n, 14-
15, 17-18, 21, 59, 79-93, 100 e
n, 104-106, 111-119, 122-123,
125-128, 131, 133, 135, 141-
144, 146-151, 153, 155, 158
Cappelli, Licinio, 71-72
Carabba, Rocco, 23n, 33, 46-47,
56-57
Carafa, Brianna, 82n, 86
Carafa, Eleonora, 86
Carafa, Enrichetta (*vedi* Capecelatro,
Enrichetta)
Carafa, Riccardo, 81, 86-87, 88n

- Carafa, Vittoria, 86
 Caratozzolo, Marco, 14n, 21, 79n, 81n, 84n, 85n, 86n
 Carpi, Guido, 128 e n
 Casari, Rosanna, 14n
 Cataldi, Pietro, 12n, 21
 Catanzaro, Carlo, 86
 Cavallo, Luigi, 32n
 Cavicchioli, Giovanni, 55
 Cecchi, Emilio, 13 e n, 34, 48, 55
 Cervantes, Miguel de, 100
 Ciampoli, Domenico, 17n, 24n, 25n
 Cifariello, Alessandro, 24n
 Coisson, Clara, 92n
 Comisso, Giovanni, 56
 Croce, Benedetto, 33, 64, 65n, 81, 86-88
 Cronia, Arturo, 17n, 24n
 Čudakov, Aleksandr, 38 e n, 76n, 94 e n, 106 e n, 109 e n, 121 e n, 129 e n
 Čukovskij, Kornej, 110 e n, 141 e n, 150, 151n
- Dal', Vladimir, 104n, 126, 147
 Dall'Ongaro, Francesco, 160n
 Damiani, Enrico, 92, 104 e n
 De Bosis, Adolfo, 88
 De Gubernatis, Angelo, 24n, 84 e n
 Del Re, Bruno, 77
 De Lucia, Stefania, 16n, 18n, 33n, 34n, 46n,
 De Mauro, Tullio, 104n
 De Michelis, Cesare G., 14n, 24n, 92 e n
 De Vivo, Domenico, 24n
 Dell'Agata, Giuseppe, 14n
 Diddi, Cristiano, 24n
 Di Leo, Donatella, 27n
 Dobrovolskaja (Dobrovol'skaja), Julija (*anche abbreviata in D*), 104n, 112, 114, 124, 134-135, 137, 139, 142-144, 147
- D'Ettingen, Hélène, 39 e n, 40n, 41n, 42n, 43n, 45n, 46n
 Dolghin, Valentina Badoglio, 31,
 Dostoevskij, Fëdor, 34-35, 37, 47, 52, 56, 77, 93n
 Duchessa d'Andria (*vedi* Capecelatro, Enrichetta)
 Duse, Eleonora, 55 e n, 86, 91
- Einaudi, Luigi, 64-65, 77
 Ejchenbaum, Boris, 95-96, 160-161
 Ejzenštejn, Sergej, 38, 121
 Èrenburg, Il'ja, 14
 Even-Zohar, Itamar, 16 e n
 Exter, Aleksandra, 39
- Faccioli, Giuseppe, 44, 71-72, 75-76, 116-119, 132-133, 136
 Fantappiè, Irene, 16n, 18n, 21, 33n, 34n, 46n
 Favilli, Martina, 118
 Ferrigni, Calliope de Pisone, 82, 88n
 Ferrigni, Giuseppe, 88n, 89
 Fiorentino, Gaetano, 18n
 Firpo, Luigi, 65n
 Flaubert, Gustave, 160
 Formiggini, Angelo Fortunato, 64n, 70n
 Fortini, Franco, 18n, 20 e n, 35
 Freud, Sigmund, 156
 Fucini, Renato, 47n
 Fumagalli, Stefano, 25n
- Garetto, Elda, 21, 24n, 34n, 49n
 Garšin, Vsevolod, 29
 Garzonio, Stefano, 21, 23n, 24n, 34n
 Gaspari, Ilaria, 82n
 Gastovinski, Leo, 75 e n
 Gentile, Giovanni, 55
 Getzel, Elizaveta, 118 e n, 125 e n
 Ghini, Giuseppe, 54n, 56, 63n, 94n
 Gide, André, 12n, 80n

- Gigli, Lorenzo, 48 e n
 Ginzburg, Alessandra, 78
 Ginzburg, Leone, 12n, 14n, 16, 17n, 23, 70 e n, 75-80, 85n, 92
 Giuliani, Giambattista, 86
 Gobetti, Piero, 12n, 14n, 17n, 23n, 70n, 74, 75n, 85, 92
 Gogol', Nikolaj, 12, 35, 59, 89
 Gončarov, Ivan, 14n, 71, 100
 Gor'kij, Maksim, 12, 14, 55
 Grabher, Carlo, 92, 129n,
 Grigorovič, Dmitrij, 114, 118n
 Grillo, Luigi, 66n
 Grizzuti, Maria Rosaria, 18n
 Guercetti, Emanuela, 42n
 Guerrieri, Guerriera, 81
 Gurevich, Boris, 66n
 Gutman, Rachele, 74
- Hebbel, Friedrich, 34 e n, 48
- Ienna, Gerardo, 15n
 Interlandi, Telesio, 66n
 Ivanov, Vjačeslav, 13n, 55, 57 e n
- Jakovenko, Boris, 45n
 Jastrebcov (Jastrebzof), Sergej, 32, 34-35, 37, 39-49, 51, 63, 66, 122-127, 146-149
 Joyce, James, 12n, 27
- Kafka, Franz, 12n, 27, 160
 Kataev, Vladimir, 56, 62n, 98 e n
 Key, Ellen, 88
 Kipling, Rudyard, 48
 Kisilëva, Marija, 120
 Kociemski, Leonardo, 70-71, 75, 77 e n
 Korolenko, Vladimir, 22
 Kovalëv, Vladimir (*anche abbreviato in K*), 104n, 112, 114, 118, 127, 137, 139, 142-145, 147
 Kovalova, Anna, 63n
- Koževnikova, Natal'ja, 130 e n
 Kraus, Karl, 34
 Küfferle, Rinaldo, 92,
 Kühn Amendola, Eva, 34 e n
 Kuzina, Dar'ja, 23n
- Laforgue, Jules, 45
 Landolfi, Idolina, 13n
 Landolfi, Tommaso, 13 e n, 78 e n
 Larocca, Giuseppina, 46n
 Lautréamont, 45
 Lavieri, Antonio, 154n
 Leblanc, Giorgio, 14n
 Lejkin, Nikolaj, 133 e n
 Lenin, Vladimir (Ul'janov), 99
 Lenzini, Luca, 20n
 Leopardi, Giacomo, 89 e n
 Lignana, Giacomo, 24n
 Lo Gatto, Ettore, 16, 31n, 56, 58-60, 62-64, 71-72, 77, 92
 Lombroso, Cesare, 138
 Löwy, Marcello, 34
 Lukács, György, 160n,
 Luperini, Romano, 159-160, 161n
- Maccari, Giovanni, 77-79, 118n
 Majakovskij, Vladimir, 11 e n, 100 e n
 Malaparte, Curzio, 56
 Malavasi, Achille, 64-65
 Malavasi, Laura, 14n
 Malavasi, Olga von Arpshopen, 30 e n, 56, 64-67, 69-73, 75, 153
 Malcovati, Fausto, 42 e n, 72 e n, 96 e n, 114n, 115, 133n
 Mallarmé, Stéphane, 45
 Mangoni, Luisa, 17n, 77n
 Mann, Thomas, 12n
 Marchesani, Pietro, 14n
 Marcucci, Giulia, 27n, 36n, 38n
 Marini, Virginia, 88
 Martinelli, Maura, 21
 Mattioli, Emilio, 18n, 154n

- Maupassant, Guy de, 160
 Maver, Giovanni, 25n, 58 e n, 61, 62n, 158n
 Mayländer, Giuseppe, 65-66
 Mazzitelli, Gabriele, 21, 59n
 Mazzuchelli, Sara, 21, 23n, 70n
 Meazzi, Barbara, 39n
 Mejerchol'd, Vsevolod, 122
 Meizoz, Jérôme, 18n
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 117n
 Messori, Rita, 154n
 Michajlovskij, Nikolaj, 28-29
 Montale, Eugenio, 12n, 13
 Muratov, Pavel, 55
 Muratova, Kira, 76n

 Nabokov, Vladimir, 44n, 68-69, 123n, 151 e n
 Nemirovič-Dančenko, Vladimir, 65
 Niero, Alessandro, 13n
 Nievo, Ippolito, 160 n
 Novalis, 34

 Olkienickaja, Raissa Naldi, 31n, 92
 Orlov, Ernest, 21
 Osimo, Bruno, 44 e n
 Ovsjaniko-Kulikovskij, Dmitrij, 58n

 Pages, Olga, 17n
 Palazzeschi, Aldo, 155
 Palermo, Massimo, 21, 117n, 131n
 Pancrazi, Pietro, 67-68, 71, 73, 79
 Panzini, Alfredo, 104n
 Papernyj, Zinovij, 76n
 Papini, Giovanni, 33-34, 39, 45-46, 51-53, 59
 Parisi, Valentina, 98n
 Pavese, Cesare, 13
 Pavlova, Tat'jana, 65
 Pellini, Pierluigi, 156 e n
 Percoto, Caterina, 160n
 Persi, Ugo, 14n
 Pertini, Sandro, 78

 Pesenti, Maria Chiara, 14n
 Petruševskaja, Ljudmila, 36 e n
 Piazzoni, Irene, 78n
 Picasso, Pablo, 39
 Picchio, Riccardo, 14n
 Pieraccini, Leonetta, 55
 Pirandello, Luigi, 27, 66, 68n, 104, 155-156, 158, 160n
 Piretto, Gianpiero, 42n
 Pleščeev, Aleksej, 93 e n, 99, 108-109
 Pljuchanova, Marija, 21
 Poggioli, Renato, 13 e n, 92, 24n, 25n
 Polledro, Alfredo, 72, 74, 92, 104-106, 119 e n, 132, 136
 Popa, Natalia, 31 e n, 66, 77
 Potapenko, Ignatij, 31
 Prezzolini, Giuseppe, 33-34, 39, 41-42, 46-47, 50-51, 58-59, 79, 154
 Prospero Gobetti, Ada, 74
 Proust, Marcel, 12n, 160

 Ranieri, Antonio, 89
 Rebora, Clemente, 55-56, 59
 Renna, Catia, 45n
 Repin, Il'ja, 72
 Resnevič-Signorelli, Olga, 16, 24n, 49-57, 59-60, 153
 Ricci, Laura, 21
 Rimondi, Giorgia, 27
 Rizzi, Daniela, 13n, 21, 23n, 24n, 32n, 45n, 49n, 51, 52n, 55n, 57n, 60 e n
 Roche, Denis, 118 e n
 Romanovskaja (Romanowski), Nina, 15, 23 e n, 28, 30-31, 63, 66, 75, 153
 Roskin, Aleksandr, 97-99
 Rundle, Christopher, 12n

 Saba, Umberto, 65
 Salmon, Laura, 19n, 25n, 68n, 150n

- Santoro, Marco, 15n
 Santoro, Monica, 89n
 Scandura, Claudia, 50n
 Ščarenskaja, Natalja, 72n
 Schopenhauer, Arthur, 100
 Serao, Matilde, 88
 Shishkin, Andrej, 13n, 24n, 32n,
 45n, 57n
 Sibaldi, Igor, 44n
 Sid, Igor', 23n
 Signorelli, Angelo, 49, 55 e n
 Silvestri, Margherita, 92
 Sisto, Michele, 16n, 18n, 21, 33 e
 n, 46n, 153 e n
 Šklovskij, Viktor, 150 e n
 Slataper, Scipio, 34, 48, 50n
 Soffici, Ardengo, 32-35, 37, 39-49,
 51, 63, 66, 122-127, 146-149,
 154
 Šor, Olga, 57
 Sorina, Marina, 13-14, 64n
 Spitzer, Leo, 157
 Stanislavskij, Konstantin, 65
 Stepanov, Andrej, 11n, 21, 120 e n,
 121n, 144-146
 Stepanova, Alla, 95n
 Storelli, Antonio, 66n
 Strada, Vittorio, 49n
 Suchich, Igor', 11n, 62 e n, 94-97
 Sulpasso, Bianca, 13n, 24n, 34n
 Suvorin, Aleksej, 28, 93, 99-100,
 103
 Švedova, Natalija, 135n
 Svevo, Italo, 155

 Tajani, Ornella, 19n, 21
 Tancredi, Francesco, 31-32, 66, 77
 Tarkovskij, Andrej, 142
 Tavolato, Italo, 34
 Tilgher, Adriano, 30n, 45n, 66-67
 Tirinato, Maria Vittoria, 20n
 Tissot, Ernest, 91
 Todorov, Tzvetan, 150n

 Tolstoj, Lev, 12, 14n, 31, 35, 41,
 47, 52, 60, 66 e n, 70, 79-80,
 88, 98-100, 109, 114, 155
 Tortora, Massimiliano, 155-156
 Tortorelli, Gianfranco, 66n
 Tozzi, Federigo, 27, 155-156, 160
 Turgenev, Ivan, 12, 14n, 35, 47,
 60, 72n, 100

 Ural'skij, Aleksandr, 63n
 Ušakov, Dmitrij (*anche abbreviato
 in U*), 104n, 133, 147, 149
 Uspenskij, Boris, 106n
 Uspenskij, Nikolaj, 59

 Varriale, Marcella, 88n
 Vasil'eva, Marija, 97n
 Vassena, Raffaella, 51n
 Venturi, Gigliola, 93n
 Verdinois, Federigo, 17n, 24n,
 25n, 31, 59, 85 e n, 88
 Villa, Agostino, 104n, 105-106
 Villani, Carlo, 86
 Vita-Finzi, Paolo, 76n
 Vittorini, Elio, 13n, 78n
 Von Arpshopen, Karl, 64
 Voronkova, Zoe, 31n

 Whitehead, Claire, 62n
 Wilfert-Portal, Blaise, 15n

 Zachar'in, Grigorij, 98
 Zannoni, Marianna, 21
 Zavattini, Cesare, 48n
 Zini, Zino, 14n, 17n, 79
 Zola, Émile, 88, 97, 120
 Zoščenko, Michail, 29 e n
 Zucàro, Domenico, 17n
 Žukovskij, Vasilij, 59

LETTERATURA TRADOTTA IN ITALIA

Anna Baldini, Daria Biagi, Stefania De Lucia, Irene Fantappiè, Michele Sisto, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*

Michele Sisto, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*

Alessandro Niero, *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*

Martina Mengoni, *I sommersi e i salvati di Primo Levi. Storia di un libro (Francoforte 1959-Torino 1986)*

Irene Fantappiè, *Franco Fortini e la poesia europea. Riscritture di autorialità*

Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*

Alice Gardoncini, *Tradurre la luna. I romantici tedeschi in Tommaso Landolfi (1933-1946)*

Giulia Marcucci, *Čechov in Italia. La duchessa d'Andria e altre traduzioni (1905-1936)*

Finito di stampare nel mese di luglio 2022
a cura di NW srl presso lo stabilimento di LegoDigit srl, Lavis (TN)
per conto delle edizioni Quodlibet

