

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

03

20
15

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 3 - APRILE 2015

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Trento*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – III (2015)

LA TRADUZIONE COME GENESI E PALINGENESI DELLA LETTERATURA a cura di P. Cattani, M. Fadini e F. Saviotti	I
<i>In principio fuit interpret</i>	3
ANNA BELTRAMETTI, <i>Le provocazioni di Antigone e quelle di Creonte. Come e perché tradurle oggi per il pubblico</i>	13
ALESSIO COLLURA, <i>L'Evangelium Nicodemi e le traduzioni romanze</i>	29
MARGHERITA LECCO, <i>Gaimar, Wace e gli altri autori. La traduzione alle origini della letteratura anglo-normanna</i>	49
VERONIKA ALTAŠINA, <i>La traduction des romans français et les débats sur le roman en Russie au XVIII^e siècle</i>	69
ROSARIO GENNARO, <i>La traduzione e la «nuova letteratura». Il modernismo novecentista (tra nazionalismo e interculturalità)</i>	79
MAIA VARSIMASHVILI-RAPHAEL, <i>Traduction et quête identitaire. Le cas de la Géorgie</i>	97
IRENA KRISTEVA, <i>Le rôle de la traduction dans la constitution de la prose fondamentale bulgare</i>	125
JOEL GILBERTHORPE, <i>Translation as Genesis</i>	141
SUSAN BASSNETT, <i>The Complexities of Translating Poetry</i>	157
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	169
RICCARDO RAIMONDO, <i>Territori di Babele. Aforismi sulla traduzione di Jean-Yves Masson</i>	171
LAURA ORGANTE, <i>Coleridge e il Novecento italiano. Luzi, Fenoglio e Giudici traduttori della Rime of the Ancient Mariner</i>	181
REPRINTS	201
PAUL HAZARD, <i>Romantisme italien et romantisme européen</i> (a cura di Paola Cattani)	203
PAUL OSKAR KRISTELLER, <i>L'origine e lo sviluppo della prosa volgare italiana</i> (a cura di Camilla Russo)	227
INDICE DEI NOMI	253
CREDITI	259

LA TRADUZIONE COME GENESI E
PALINGENESI DELLA LETTERATURA

A CURA DI

PAOLA CATTANI, MATTEO FADINI E FEDERICO SAVIOTTI

IN PRINCIPIO FUT INTERPRES

PAOLA CATTANI, MATTEO FADINI E FEDERICO SAVIOTTI

È noto che all'inizio di nuove tradizioni di lingua scritta e letteraria, fin dove possiamo spingere lo sguardo, sta molto spesso la traduzione: sicché al vulgato superbo motto idealistico *in principio fuit poëta* vien fatto di contrapporre oggi l'umile realtà che *in principio fuit interpres*, il che significa negare nella storia l'assolutezza o autoctonia di ogni cominciamento.

G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994.

I

Oggi, ormai in pieno terzo millennio, la questione delle origini (letterarie, culturali e più in generale della civiltà umana) non sembra più essere una di quelle che scaldano gli animi. Ma se da tempo non ci si accapiglia più, nel campo letterario che ci pertiene, per cercare di stabilire da dove venissero Omero ed Esiodo, o Guglielmo il primo trovatore e la leggenda del paladino Orlando, la formula di Gianfranco Folena sopra citata rimane penetrante monito per chiunque voglia, se non intraprendere un cammino che si sa in definitiva inconcludente, intralciato com'è dalla frammentarietà dei dati e dall'aleatorietà delle interpretazioni, quantomeno tentare di cogliere il significato più autentico insito nel cominciamento di ciò che chiamiamo tradizione letteraria. Ed è questa – una volta riconosciuto che prima di quanto è noto è in genere esistito un “prima” poco o per nulla attingibile e che, quindi, ben di rado si può parlare di un inizio assoluto – un'aspirazione fortunatamente ben lungi dall'essere sopita negli studi filologici e critici; un'aspirazione che coinvolge tanto l'idea di letteratura come auto-rappresentazione simbolica di una determinata civiltà, quanto l'attenzione rivolta al limite, a ciò che sta oltre essa e ad essa non può essere ridotto. Rispetto a questo “oltre”, che si rivela come per paragramma “altro”, l'*interpres* menzionato da Folena è appunto l'interfaccia, il necessario tramite che permette di acquisire l'altrui e, facendolo proprio, farlo nuovo. Tale processo, tale atto fondativo abbiamo voluto investigare attraversando le culture e le epoche, onde verificare quanto il paradigma del traduttore come pioniere della letteratura, originariamente fondato – come si dirà – sul Livio Andronico capostipite di quella romana, sia rappresentativo dell'intera civiltà letteraria occidentale e quanto sia applicabile, magari *mutatis mutandis*, ad altre.

Gli inizi di un discorso idealmente diacronico già tenderebbero a smentire la generalità della prospettiva adottata: con i poemi omerici, la letteratura greca pare nascere *ex nihilo* e, come accade anche altrove e in altri tempi, nascere già magnificamente formata, senza bisogno di fasi di apprendistato. Lo stesso, in buona parte, si può dire per la *Bibbia* ebraica, dove è proprio l'ostentata ascendenza divina a rendere programmaticamente superflua la ricerca di qualunque eventuale fonte umana: l'unica traduzione è qui semmai quella soprannaturale operata da Mosè e dai profeti a partire dalla lingua divina, secondo

una modalità di decrittazione e divulgazione di un messaggio esoterico non dissimile in fondo da quella che caratterizzerebbe il poeta ispirato descritto da Platone nello *Ione* («i poeti non sono altro che interpreti degli dei», 534 E). Nei due casi il rapporto diretto con un sapere superiore, cui anche l'aedo omerico si richiama invocando l'aiuto della Musa, sembra escludere quel sentimento del limite che spinge alla curiosità e al confronto con l'Altro e che pone le basi della dinamica di confronto, appropriazione ed emulazione culminante nella traduzione. Per un'assolutizzazione della propria diversità etnico-religiosa o per un'ipertrofica coscienza dell'unicità della civiltà loro propria – come ben notano Silvana Borutti e Ute Heidmann (*La babele in cui viviamo*), «col loro concetto di *lógos*, [i Greci] pensano insieme lingua e linguaggio, cioè la loro lingua greca e il linguaggio in generale» –, tanto gli Ebrei quanto i Greci paiono concepirsi come culturalmente del tutto autonomi rispetto agli stranieri, *barbari* o *gentili* che siano. Tale auto-rappresentazione, consolidatasi in un'epoca in cui l'identità dei due popoli doveva ormai essere definitivamente forgiata, è proiettata all'indietro fino alle loro prime manifestazioni letterarie, obliterando così la questione di un'eventuale provenienza eterogena dei materiali e degli intenti che ne avevano determinato la genesi (obliterando, ma non cancellando definitivamente quelle dinamiche interculturali che, segnalate acutamente dagli studiosi più avvertiti, ancora traspaiono, ad esempio, nella stratificazione sottesa ai cantari omerici e nelle reminiscenze orientali di Esiodo che rinviano alla teo-cosmogonia dell'Enûma Eliš accadico, o nel lungo percorso che porta all'affermazione di YHWH come unico Dio di Israele).

Ben diverso, come abbiamo già anticipato, il discorso per la letteratura latina. Fin dalle sue origini attento al rapporto con le altre stirpi stanziata nella Penisola, il popolo romano scrive la propria lingua adottando un alfabeto greco rimodellato forse dal tramite etrusco. Per i Romani la nascita della letteratura è un processo secolare che non può che passare attraverso il confronto, l'imitazione e la volontà di emulazione rispetto ai dirimpettai verso cui il gradiente di prestigio culturale è avvertito come maggiore. Nell'*Odusia* di Livio Andronico si trovano così paradigmaticamente riuniti tutti gli elementi che determinano l'esigenza storico-culturale di attingere a fonti straniere quanto è destinato ad esprimere poeticamente la rappresentazione di sé. Tali elementi, è il caso di sottolinearlo, si manifestano al massimo grado e trovano la loro perfetta concretizzazione in un contesto di bilinguismo: bilinguismo che caratterizza socialmente la Magna Grecia nel suo complesso, dove il latino non riuscirà a soppiantare del tutto il greco come lingua d'uso, ma che caratterizza anche – e, per quanto ci riguarda, soprattutto – la persona dell'*interpres*, tanto dotato nell'arte di *vertere*, quanto capace di intuire l'esigenza culturale di farlo. Il risultato di questo primordiale esperimento di traduzione letteraria è da vedere, più che nell'opera in sé (di cui possiamo avere peraltro una conoscenza solo frammentaria), nella straordinaria apertura di orizzonti che anche simbolicamente determina. Per la produzione latina si tratta di un precedente monumentale con cui contemporanei e posteri dovranno e potranno confrontarsi in termini linguistici, stilistici, letterari; per la storia della letteratura occidentale nel suo complesso, del prototipo di una modalità culturalmente vincente di appropriazione e riuso delle fonti; per la modernità più in generale, infine, del primo emblematico esempio di canonizzazione di un classico mediante la sua attualizzazione in un contesto linguistico-culturale altro. La traduzione come ge-

nesi della letteratura, dunque, fin dalla sua prima volta, si dimostra capace di operare su entrambi i versanti coinvolti: con un occhio al passato ed uno al futuro svolgimento della civiltà letteraria, l'*interpres* si conferma, secondo la sua etimologia, mediatore tra due mondi, alla ricchezza del cui incontro sa conferire quel surplus di senso che deriva dal suo ruolo ermeneutico insostituibile (nell'atto dell'*interpretazione*, appunto).

Un'esemplificazione significativa della rilevanza e della difficoltà al tempo stesso di una simile mediazione ci è proposta dalla nuova traduzione di *Antigone* per il pubblico odierno del teatro greco di Siracusa su cui si concentra il contributo di Anna Beltrametti. La studiosa fa della propria esperienza di traduttrice del capolavoro sofocleo già innumerevoli volte tradotto da filologi, filosofi e poeti un osservatorio privilegiato per riflettere sulla possibilità non tanto di creare nuova letteratura, quanto di rivivificare il dibattito politico e culturale contemporaneo grazie al messaggio sempre attuale e problematico veicolato dall'opera. Al di là dell'acerrimo scontro tra le ragioni del *génos* e quelle del *nómos* (due aspetti profondamente compenetrati «non uno contro l'altro, ma l'uno dentro l'altro» nella società greca – ma si può dire non lo siano in quella italiana dei nostri giorni?), Beltrametti riconosce come grande tema unitario della tragedia «il principio della prossimità e della reciprocità che definisce e raggruppa gli uguali, 'noi' in rapporto agli altri, 'loro'». In questo senso, la sua traduzione si distingue decisamente dalle precedenti per la scelta di conferire risalto al lessico dell'appartenenza esclusiva (di Antigone alla stirpe, di Creonte alla cerchia politica), evitando una resa neutra e dunque opaca di termini estremamente connotati, quali *philos* e *philia*. Tale versione, meno preoccupata di "rispettare" astrattamente i tratti formali dell'originale che non di reperire nella lingua d'arrivo le modalità più idonee a riprodurre la densità di senso che essi esprimono, rivendica così il ruolo cruciale dell'interpretazione nell'arduo tentativo di restituire al nuovo pubblico un'opera capace di suscitare in esso riflessioni paragonabili a quelle che Sofocle doveva aver suscitato nei suoi concittadini ateniesi venticinque secoli fa.

II

Nel Medioevo, tra Francia, Italia e Penisola iberica, si può a buon diritto parlare, almeno fino al XIV secolo, di una letteratura romanza unitaria. Pur nel plurilinguismo che ne caratterizza gli esiti, sono infatti innumerevoli (in termini di forme, contenuti, motivi, stilemi...) gli elementi di coesione in un quadro di complessiva omogeneità culturale garantita dal comune punto di riferimento rappresentato dal latino e da un'estrema porosità delle barriere linguistiche: almeno tra la popolazione colta, il livello di comprensibilità tra parlanti lingue romanze differenti doveva essere assai elevato, come dimostra – e non è che un esempio tra i tanti possibili – il successo di opere provenzali e francesi fruite in versione originale ben al di fuori dei confini linguistici di partenza.

In un simile contesto, per indagare lo spazio che anche nel Medioevo occupa la traduzione come genesi letteraria e che si rivela in effetti assai vasto, gioverà rifarsi ad una fortunata formula di Aurelio Roncaglia, il quale parla di «continuità di fondo» e «discontinuità di livello» per la letteratura romanza nel suo complesso nei confronti della produzione latina. Quando non sono i medesimi – assai significativi i casi, ancora in pieno Trecento, di Dante, Petrarca e Boccaccio – gli autori in latino e in volgare appartengo-

no in genere allo stesso mondo, si sono formati intellettualmente sugli stessi testi (latini) e condividono un'identica ideologia. In una simile omogeneità contestuale, l'elemento differenziale è costituito principalmente dallo scarto linguistico, da valutare più che altro come attestazione di sensibilità, da parte dell'autore, nei confronti della variabilità socio-culturale del pubblico. In effetti, il latino, «l'autre langue, n'est pas [...] la langue de l'autre», sottolinea Michel Zink dalle pagine introduttive a *Transmédie*, il monumentale repertorio che Claudio Galderisi ha dedicato alle traduzioni medievali verso le lingue galloromanze (la stragrande maggioranza di esse proviene, naturalmente, dal latino): il latino non è infatti l'idioma materno di alcun popolo ma per tutti i *litterati* è lingua elettiva per le attività dello spirito.

D'altra parte, va anche ricordato che, nella concezione medievale, l'originalità e la novità non erano considerati valori in assoluto: più di esse era tenuta in considerazione la fedeltà ad una solida tradizione, come confermano tanto la celebre formula del filosofo Bernardo di Chartres che paragona se stesso e i sapienti del suo tempo a «nani sulle spalle di giganti», quanto, più recentemente, la celeberrima impresa critica di Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*. Nello stesso senso, la reiterata ostentazione del proprio nome da parte dei trovatori o di alcuni romanzieri si rivelano come manifestazioni piuttosto straordinarie ed estreme (topicamente iperboliche e/o motivate dall'esigenza di corrispondere alle attese della committenza), in un panorama caratterizzato nel complesso dall'anonimato e da una concezione debole dell'*autorship*, nel quale è spesso labile il confine tra letteratura come creazione e letteratura come riscrittura, adattamento, interpolazione.

La traduzione, dal latino – si parla allora di ‘volgarizzamento’ – o tra lingue romanze affini (sovente così poco avvertite come espressioni di una reale alterità linguistica), viene così ad essere una delle modalità possibili della tradizione e della circolazione, insomma della vita, di un testo. In questo senso, puntualizza ancora Galderisi, non vi è cesura ma continuità tra Antichità e Medioevo, nel segno di una pratica della scrittura che permette, anche mediante la trasmutazione linguistica, il perpetuarsi e l'ampliarsi di quel “mondo di carta” che solo Galileo e la “modernità” verranno, qualche secolo più tardi, a revocare in causa.

Ricondotta a simili coordinate, la questione del ruolo della traduzione nella letteratura romanza del Medioevo può allora essere posta in termini decisamente ricezionali. Pur all'interno di uno stesso sistema culturale, la traduzione inaugura o rinnova un orizzonte letterario nella misura in cui si dimostra capace di parlare ad un pubblico differente, fino ad allora sprovvisto dei mezzi necessari per accostarsi all'opera-fonte o per qualche ragione non interessato a farlo. È quello che accade ad esempio fin dai poemetti agiografici dei secoli IX-XI, a noi noti in rarissime attestazioni marginali fortunosamente superstiti, con cui si fa iniziare *de facto* la letteratura galloromanza e che già prefigurano moduli espressivi caratteristici di un genere che sarà fortunatissimo come l'epica francese: pur non presentandosi dichiaratamente come traduzioni, essi sono l'evidente trasposizione di modelli latini in una lingua capace di parlare al volgo. Fin dal principio, dunque, il compito che assume su di sé l'*interpres* medievale non pare essere soltanto di ordine meramente linguistico-letterario, ma anche di promozione socio-culturale in senso stretto, come rivendicherà più tardi Dante nel *Convivio* e come mostrano bene entrambi i contributi di ambito medievale presentati nel volume.

Margherita Lecco si concentra su un caso assai peculiare di genesi letteraria legata alla traduzione, quello della produzione anglo-normanna, del tutto meritevole di attenzione, in quanto caratterizzato da due fattori piuttosto eccezionali: da una parte, il concretizzarsi delle prime traduzioni e della letteratura nascente in una varietà linguistica non autotona ma d'importazione, quale l'antico-francese nella sua varietà dialettale normanna, giunto sul suolo inglese insieme a Guglielmo il Conquistatore; dall'altra, il plurilinguismo del contesto volgare di riferimento, in cui l'interazione tra le culture anglo-sassone, celtica e francese – senza dimenticare il latino, sempre presente come modello espressivo “alto” di riferimento – stimola nel corso del XII secolo la composizione di una letteratura assai originale (che fa registrare, in ambito romanzo, molti primati, come segnala Ian Short: primo romanzo, prima opera storiografica, prima opera scritta da una donna...) e pone le basi per la futura affermazione di quella inglese, alla fine vincente.

L'area normanna e anglo-normanna si dimostra all'avanguardia non solo per l'attiva promozione culturale della corte plantageneta, che ospita molti degli autori affrontati da Lecco, ma anche per quanto riguarda le traduzioni di opere di carattere morale e religioso, sorte in ambito clericale e monastico: l'intento di rendere disponibili questi testi ad un pubblico di *illitterati* come potente strumento di edificazione spirituale è evidente, ad esempio, in quello che è il primo testimone in ordine cronologico (Mont-Saint-Michel, inizi del XIII secolo) di un volgarizzamento romanzo del *Vangelo di Nicodemo* sulla cui complessa tradizione si concentra l'articolo di Alessio Collura. Questo apocrifo ha circolato in centinaia di copie per tutta l'Europa medievale in almeno una decina di lingue diverse, vero prototipo del “classico” appartenente ad un'epoca in cui la canonizzazione di un testo passava attraverso canali ben diversi dalla cristallizzazione del *monumentum* tipica della modernità. In questo senso, lo sguardo dello studioso ci guida a cogliere due elementi di grande rilievo. Da una parte, l'importanza, già segnalata, della traduzione come modalità privilegiata della tradizione del testo: la commutazione linguistica non pare rivestire, in questo senso, connotazioni troppo diverse dalle pratiche adattative comunemente esperite dagli scribi nell'atto della trascrizione di un testo (interpolazione, amplificazione, riduzione...), soprattutto se in prosa narrativa e di cui fosse più che nota la trama. Dall'altra parte, se una simile tradizione per via di traduzione garantisce la diffusa presenza del *Vangelo di Nicodemo* nella cultura vernacolare, per la storia della letteratura in senso stretto, è un singolo episodio della trafila a rivelarsi decisamente più fecondo. Robert de Boron, alla fine del XII secolo, inserisce nel proprio romanzo in versi *Joseph d'Arimatea* (primo di una trilogia che si propone come *prequel* del *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes) una cospicua sezione tradotta dall'*Evangelium Nicodemi*, determinando la duratura fusione della vicenda narrata nell'apocrifo con quella del *Graal*. Un abilissimo *interpres* ha così saputo recuperare a partire dalla traduzione di un autentico classico l'anello mancante capace di aprire una nuova via alla letteratura arturiana: il legame originario tra Cristo e il Graal, ormai “Santo Graal”, che passa attraverso la figura del primo custode del sacro recipiente, Giuseppe di Arimatea, sarà ormai un dato acquisito per tutta la produzione successiva, dai grandi romanzi in prosa del Duecento fino ai più attardati epigoni dei primi anni Duemila.

III

In Europa partire dal XVI secolo, la storia della traduzione si intreccia con la storia politica e istituzionale, con la creazione degli Stati-nazione e la costituzione delle identità nazionali, culturali e letterarie. Il caso della Francia e del classicismo francese, che contrae un debito cruciale, anche se spesso sottaciuto, verso i modelli letterari (teatrali in particolare) spagnoli e italiani, è in questo senso rappresentativo: la traduzione è qui da un lato tramite per l'accesso alla letteratura straniera, e dunque strumento indispensabile di nutrimento e ispirazione, e da un altro lato una pratica poco valorizzata, in favore della celebrazione del *génie français* e delle sue peculiarità ed originalità. Esaminare la funzione e il ruolo delle traduzioni letterarie nella letteratura moderna significa anche e soprattutto mettere la storia della traduzione in rapporto con i dibattiti e le controversie legati alla costruzione dell'identità letteraria nazionale e al confronto con i modelli stranieri. Nell'Ottocento e nel Novecento, l'affermarsi di prospettive, politiche e culturali, transnazionali (con le riflessioni romantiche che al tempo stesso celebrano i caratteri nazionali e instaurano un dibattito europeo, e poi in particolare con la crescente importanza nel XIX e nel XX secolo dell'europeismo, che contribuisce a dare forza all'idea di "letteratura europea") porta con sé un ripensamento della tradizione letteraria nazionale, con nuovi ruoli e significati attribuiti alla traduzione. Basti pensare, in sede critica, alle trasformazioni che conosce la disciplina della storia comparata della letteratura: abbandonando i modelli ottocenteschi spesso improntati a confronti e gerarchizzazioni, e ispirandosi alla *Weltliteratur* goethiana, la nuova comparatistica, per come Fernand Baldensperger e Paul Hazard in particolare la ridefiniscono ad inizio secolo, si vota alla restituzione degli scambi e degli incontri che si producono all'interno della letteratura dei paesi europei, intesa come un inscindibile *unicum*, come sottolineato da Hazard nella lezione inaugurale della sua cattedra al Collège de France, che ripubblichiamo in questo numero di «Ticentre» nella sezione *Reprint*.

Un gruppo di contributi (Altašina, Gennaro, Varsimashvili-Raphael, Kristeva) indaga così, in riferimento a contesti geografici, linguistici e culturali diversi, il rapporto fra traduzione e dibattito critico e letterario, e, più in generale, fra traduzione e contesto politico-culturale. Come le traduzioni intervengono di fatto in alcune *querelles* letterarie, contribuendo a definirne le direzioni e/o introducendo nuove problematiche? Come le teorie della traduzione sono influenzate dai dibattiti letterari, culturali, politici all'interno dei quali esse sono di volta in volta elaborate? Quali diverse valenze la traduzione assume nei differenti contesti?

Veronika Altašina analizza la traduzione dei romanzi francesi nella Russia del XVIII secolo, ed esamina il ruolo giocato dalle traduzioni nello sviluppo del dibattito russo sul romanzo. In una congiuntura in cui i classicisti difendono una concezione moralistica della letteratura, le traduzioni rendono accessibili ad esempio i romanzi libertini francesi e favoriscono l'affermazione di una fruizione più edonistica delle opere. Nella misura in cui le traduzioni estendono il piacere della lettura rendendolo possibile anche rispetto a opere e autori di lingue sconosciute, esse risultano un alleato prezioso per la rivendicazione dell'autonomia della letteratura, svincolata da ogni funzione morale e sociale. Nella Russia del XVIII secolo, la traduzione dunque non solo contribuisce alla creazione di

uno stile, di una prosa e di uno “psicologismo” nuovi, attraverso l’importazione dei modelli stranieri; essa diviene anche e soprattutto strumento di sovversione dell’equilibrio letterario esistente, fondato sul classicismo.

Ma il ruolo della traduzione non è solo quello, spesso indagato, di fecondare una tradizione autoctona veicolando al suo interno portati letterari e culturali nuovi, stranieri. Rosario Gennaro analizza il compito, per certi aspetti inverso a questo, attribuito alla traduzione dalla rivista italiana «900». Da tramite per l’importazione di opere e tradizioni, la traduzione diviene qui strumento di esportazione culturale, che, negli auspici di una parte della cultura italiana degli anni Venti, vicina, opportunisticamente o ideologicamente, al fascismo, avrebbe dovuto sostenere le aspirazioni imperialiste. Se la pratica traduttoria, così come il suo studio, sottendono spesso un internazionalismo più o meno militante, nel caso di Bontempelli e Soffici non solo è esplicitamente rifiutata ogni tensione europeista, ma la traduzione è resa programmaticamente funzionale all’affermazione nazionalistica dell’Italia fascista. In questo senso si apre anche un dibattito, non privo di contraddizioni, sulla traducibilità delle opere, con Bontempelli che difende l’idea di una proporzionalità diretta tra valore dell’opera e traducibilità, e con Soffici che al contrario distingue tra opere traducibili e non, in difesa del genio della lingua, inesprimibile in un idioma e in un contesto diversi, e dei capolavori della letteratura nazionale.

Le traduzioni, quindi, da un lato possono fungere da propulsore per il dibattito critico, e risultare una componente attiva e cruciale delle battaglie letterarie in cui il riferimento a testi e autori stranieri è vitale; da un altro lato, esse sono suscettibili di divenire parte di progetti ideologico-politici, informati da nazionalismi così come, ad esempio, dall’internazionalismo europeista, e la teoria stessa della traduzione può essere piegata alle esigenze di politica culturale. Legata com’è al rapporto che ogni letteratura e lingua intrattiene con le altre, la traduzione pare dunque essere particolarmente esposta, dal punto di vista pratico quanto teorico, agli usi strumentali che il contesto politico e letterario può imporre.

I contributi di Maia Varsimashvili-Raphael e di Irena Kristeva affrontano, in una prospettiva diacronica di ampio respiro, i rapporti che si creano fra traduzione e contesto politico e letterario in due regioni europee che Pascale Casanova definirebbe centri minori dell’ineguale e centralizzato “spazio letterario mondiale”, ovvero, rispettivamente, la Georgia e la Bulgaria. Il caso di comunità linguistiche relativamente ristrette è interessante nella misura in cui pone con forza il problema delle influenze esercitate dalle lingue e culture più forti. Nel caso della Georgia, la traduzione risulta un prezioso strumento di mediazione interculturale fra tradizioni che, se non in conflitto, intrattengono fra loro rapporti quantomeno delicati: le culture georgiana, bizantina, persiana, e, dopo la conquista sovietica, russa. La traduzione è qui dunque un crocevia anzitutto in ambito religioso: originariamente legata all’esegesi dei testi sacri in aramaico, essa diviene in seguito uno strumento della politica di tolleranza e di dialogo interreligioso con l’Islam, perseguita nonostante la guerra con la Persia. Dopo l’annessione della Georgia da parte della Russia, la traduzione è investita anche e soprattutto di significati politici, quando la rivendicazione dell’autonomia e della specificità della cultura autoctona si fanno battaglie cruciali.

L'immagine del traduttore che si va delineando attraverso queste analisi, è quella di un letterato a pieno titolo, un "homme de lettres" con una funzione e una responsabilità cruciali, legate al fatto che tanto la scelta del materiale da tradurre, quanto la pratica della traduzione in sé, non sono mai atti innocenti dal punto di vista della mediazione culturale. Nel caso della Bulgaria, Kristeva mostra del resto come il ruolo svolto dai traduttori abbia di gran lunga trasceso il pur essenziale contributo all'introduzione di tendenze culturali straniere: dapprima, con la traduzione della Bibbia da parte di Cirillo e Metodio, essi hanno gettato le basi per la costituzione della "prosa fondamentale" bulgara; in seguito, a partire dal '700, hanno dato un impulso decisivo alla formazione della letteratura e dell'identità nazionale.

Un ultimo gruppo di contributi cerca di approfondire precisamente, dal punto di vista teorico, il meccanismo secondo cui la traduzione contribuisce alla creazione del patrimonio letterario e culturale collettivo. Le traduzioni generano un intertesto e si inscrivono nella storia delle letture di un'opera, che contribuiscono a creare; esse assicurano il ciclo di nascita e rinascita continuo dei testi. Le analisi proposte da Joel Gilberthorpe e Susan Bassnett condividono questo presupposto benjaminiano, che vede nella traduzione lo strumento essenziale per assicurare la sopravvivenza di un testo. A partire dunque da tale assunto comune, i due contributi si concentrano su due diversi interrogativi: Gilberthorpe indaga il rapporto tra originale e testo tradotto, attraverso gli spunti offerti da Derrida e da Blanchot, il quale in particolare interpreta la letteratura stessa come una forma di traduzione; Bassnett si chiede, nel suo studio sulla traduzione della poesia, che cosa sia un testo "originale", considerato, con Octavio Paz, che ogni traduzione è un "atto creativo", e più in generale che tutti i testi possono essere ritenuti traduzioni di traduzioni, all'interno del vasto tessuto intertestuale della letteratura. Queste posizioni d'avanguardia, frutto di uno sguardo post-moderno al fenomeno letterario, rivelano paradossali e sorprendenti punti di contatto con l'ideologia della traduzione antica e soprattutto medievale, nel segno di una comune valorizzazione della ri-scrittura come atto fondante della letteratura e di una continuità della tradizione culturale che si dimostra globalmente più tenace dei pur rilevanti momenti di frattura. Quale migliore conferma di aver intrapreso, con i contributi qui presentati, una linea di ricerca significativa e promettente?

I saggi pubblicati hanno globalmente il merito di offrire una panoramica su aree e periodi storici assai diversi tra loro. Tuttavia, com'è naturale, alcune prospettive e alcuni argomenti che ci sarebbe parso interessante approfondire non hanno suscitato l'attenzione dei nostri contributori: in particolare abbiamo sentito la mancanza di contributi incentrati sul periodo dell'Umanesimo e del Rinascimento, momenti storici nei quali il confronto con i testi della classicità ha determinato in maniera considerevole l'evoluzione delle letterature e durante i quali la figura dell'*interpretes* ha assommato spesso in sé i ruoli di traduttore dal greco, di filologo e di autore in prima persona di opere in latino e nelle lingue volgari. Un altro ambito non indagato concerne le modifiche nei rapporti, anche di forza, tra i diversi attori del processo traduttivo/creativo e le nuove possibilità di circolazione in lingua originale e in traduzione delle opere letterarie a seguito dell'introduzione della stampa a caratteri mobili. Infine, sono rimaste sullo sfondo le questioni poste

dalle traduzioni delle opere non letterarie fondamentali (dai testi sacri a quelli filosofici e, soprattutto in evo moderno, a quelli propriamente scientifici) e le relative influenze sugli ambienti artistici.

Questa sezione monografica offre quindi i risultati di una prima serie di riflessioni sulla traduzione come genesi e palingenesi della letteratura: l'insieme dei contributi raccolti non ambisce a presentare un quadro esaustivo dell'argomento – molto articolato e ricco di sfaccettature, come abbiamo cercato di far emergere in queste poche pagine introduttive –, ma rappresenta un momento di parziale sintesi all'interno di una ricerca che necessariamente dovrà proseguire. Ci auguriamo davvero che gli studi su questo tema possano continuare a destare interesse e che, concretamente, ci sia spazio sulle pagine di «Ticontre» per riprendere il cammino intrapreso.

NOTIZIE DEGLI AUTORI

Paola Cattani, dottore di ricerca all'Università di Pisa, allieva della Scuola Normale di Pisa e post-dottoranda al Collège de France, è attualmente assegnista di ricerca presso l'Università degli studi di Milano. Le sue ricerche indagano la storia intellettuale francese della prima metà del Novecento (rapporto tra letteratura e politica, *engagement* degli scrittori, dibattiti e controversie nella *République des Lettres*), e in particolare il dibattito sull'Europa tra le due guerre, esaminato, ultimamente, a partire dalla storia delle idee e dall'analisi del discorso. Tra le sue pubblicazioni, *Le Règne de l'Esprit. Littérature et engagement au début du XXe siècle* (Firenze, Olschki, 2013) e *Paul Valéry e le arti visive. Disegno, pittura, architettura e parola poetica* (Pisa, Ets, 2007). paola.cattani@unimi.it

Matteo Fadini, dottore di ricerca all'Università di Trento, è ora docente a contratto presso l'Università Ca' Foscari (Filologia ed editoria) e assegnista di ricerca presso l'ateneo di Trento all'interno di STABAT – *Stampe antiche Biblioteca comunale di Trento*, progetto di digitalizzazione e descrizione delle edizioni stampate in trentino nei secoli XV-XVII, iniziativa cofinanziata dalla Fondazione Caritro. I suoi interessi di ricerca si concentrano principalmente sulla storia del libro, sulla poesia italiana rinascimentale e sui rapporti tra Riforma, letteratura e crisi religiosa del XVI secolo. matteo.fadini@unitn.it

Federico Saviotti, dottore di ricerca presso la «Scuola di Dottorato europea in Filologia romanza» dell'Università di Siena, è stato *chercheur associé* presso la cattedra di Littératures de la France médiévale del Collège de France ed è oggi ricercatore in Filologia romanza all'Università degli studi di Pavia. Le sue ricerche portano sulla produzione lirica e didattica del Medioevo in lingua d'oc e d'oïl, in particolare sulla poesia dei trovatori, sulla produzione moralistica in strofa d'Hélinand e sul *milieu* culturale di Arras fra Due e Trecento. Ha partecipato attivamente a diversi progetti di ricerca di interesse nazionale e internazionale, come MAFRA – *Repertorio dei manoscritti gallo-romanzi copiati in Italia, Lemmatizzazione dei testi poetici italiani dal Due al Cinquecento, con particolare focalizzazione sul rimario e sulle concordanze dell'Orlando Furioso, Transmédie. Traductions médiévales*, e dirige attualmente un progetto «Futuro in Ricerca» su *Identità e alterità nella letteratura dell'Europa medievale*. La sua riflessione sulla traduzione nel Medioevo e non solo si accompagna all'attività di traduttore dal francese (versione italiana di testi storici, filosofici e di critica letteraria). federico.saviotti@unipv.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAOLA CATTANI, MATTEO FADINI e FEDERICO SAVIOTTI, *In principio fuit interpretis*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 3-12.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LE PROVOCAZIONI DI ANTIGONE E QUELLE DI CREONTE. COME E PERCHÉ TRADURLE OGGI PER IL PUBBLICO

ANNA BELTRAMETTI – *Università degli studi di Pavia*

L'*Antigone* di Sofocle può essere considerata un testo emblematico dei maggiori problemi che un traduttore dei classici deve affrontare. Sul piano del linguaggio dialoghi e discorsi argomentati per persuadere si alternano con canti, corali e monodici, costruiti per associazione di immagini e giocati sull'emozione. Molte traduzioni autorevoli della tragedia hanno privilegiato il dolore e l'amore del personaggio di Antigone, facendo perdere di vista il forte tema drammatico, la *philia*, il legame di coappartenza su cui si fonda la vita collettiva, diversamente inteso da Antigone e da Creonte. Questa riflessione cerca di riportare l'attenzione sul rapporto della traduzione con i contenuti di pensiero del testo drammatico, sulla necessità di restituire prima di tutto la lettera del testo antico e di situarla nella sua storia senza offuscarla con sterili esercizi di stile.

Sophocles' *Antigone* can be considered as an example of the major problems a translator of the classics has to face. On the level of the language, dialogues and discourses conceived to persuade alternate with songs, choral and monodic, composed by association of images and played on emotions. Many authoritative translations have privileged the pain and the love present in the character of Antigone, obscuring however the powerful dramatic theme – the *philia* – the bounds on which public life is based, and which are differently understood by Antigone and Creon. This work tries to bring the attention back to the relation between the translation and the contents of the dramatic thought, and to the necessity of first of all restoring the literal meaning of the ancient texts, without obfuscating it with empty academic exercises.

ANTIGONE A SIRACUSA

Avevo studiato a più riprese l'*Antigone* di Sofocle, le traduzioni, le riscritture, le trasposizioni teatrali e cinematografiche, l'ermeneutica.¹ Ne avevo seguito le tracce sia lungo il filo più fine della memoria poetica sia imbattendomi nell'intreccio replicato a supporto drammatico o narrativo di vicende ambientate in epoche diverse e ancora nella nostra contemporaneità.² Non avevo mai tradotto integralmente la tragedia, limitandomi di volta in volta a tradurre i passaggi del testo che mi sembravano contrastare le interpretazioni stabilizzate e forse più facili, perlopiù ripartendo dagli inciampi e cercando di risalire dalla traduzione all'ipotesi interpretativa sottesa.

Non avevo neppure mai tradotto il teatro attico pensando che la mia traduzione sarebbe stata misurata sul banco di prova implacabile di un palcoscenico. Quando nell'autunno del 2012 mi fu chiesto di tradurre *Antigone* per la stagione 2013 dell'Inda e per il teatro greco di Siracusa, provai lo sconcerto e la paura di dovermi confrontare prima con un capolavoro assoluto della drammaturgia, poi con la scena, con i suoi addetti ai lavori, e anche con un pubblico molto vasto ed eterogeneo di studiosi e studenti, di *habitués* della stagione e di turisti occasionali senza speciali qualità. I timori erano però in parte

¹ Cfr. ANNA BELTRAMETTI, *Antigone o la questione morale. L'elaborazione tragica della sovranità democratica*, in *Syngraphé. Materiali e appunti per lo studio della storia e della letteratura antica*, a cura di Dino Ambaglio, Como, New Press, 2002, IV, pp. 33-49.

² Cfr. GEORGE STEINER, *Le Antigoni*, trad. di Nicoletta Marini, Milano, Garzanti, 1990; MARIA GRAZIA CIANI (a cura di), *Antigone. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2000; SOTERA FORNARO, *Antigone. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2012.

compensati dalla certezza di essere chiamata a lavorare secondo la destinazione primaria di quel testo, per un'occasione pubblica, per tempo e per luogo delle rappresentazioni più vicina al festival attico dei concorsi annuali dionisiaci³ che a una recita d'*essai* per il gusto e la riflessione di pochi.

Non sottovalutavo i problemi che qualsiasi rimessa in scena di una drammaturgia comporta a secolare, millenaria, distanza dalla sua composizione. Il grande teatro non è mai innocuo, morde sempre il suo presente, interpreta necessità, risponde a urgenze, anche quando lavora su apparenti dislocazioni di luogo e di tempo. Così, secondo un codice divenuto prevalente e con poche eccezioni, aveva operato la tragedia attica, proiettando i drammi sociali e politici della sua contemporaneità sulla materia mitica, nel non tempo degli eroi e nei luoghi convenzionali delle loro leggende, ristrutturando e riconnotando tendenziosamente, di volta in volta, i racconti tradizionali. Con un'incisività sull'immaginario e sui comportamenti individuali e collettivi che gli antichi, da Aristofane ad Aristotele passando per Platone, avevano colto in tutti i riflessi poetici e pedagogici, e che le nostre riprese spesso semplificano o smussano nel rigore filologico o in spericolate avventure di attualizzazione a effetti speciali. Avevo più volte avvertito, dopo numerosi spettacoli, un certo retrogusto artificioso che mi sembrava venire da pratiche inerziali, obbligate dalla consuetudine – ora in omaggio a un classicismo di maniera, ora pregiudizialmente contro ogni classicismo – e che mi sembravano portare a una irrimediabile saturazione.

Il pericolo poteva essere anche più insidioso con *Antigone*. La tragedia nella primavera del 442 era stata premiata con il primo posto al concorso e aveva avuto un effetto pragmatico immediato di rilevanza storica con l'elezione di Sofocle alla carica di stratego al fianco di Pericle.⁴ Come se Sofocle, drammatizzando il conflitto di Antigone e Creonte, avesse interpretato un tema molto scottante, come se avesse assunto e trasfigurato per la scena una tensione in atto nella polis, in una miracolosa ed efficace fusione di città, teatro e mito che mai più avrebbe avuto lo stesso senso né, tantomeno, la stessa pregnanza. Ma che avrebbe avuto tanta fortuna e tante occasioni, usi e abusi, in tutte le epoche.

Mi misi dunque al lavoro consapevole delle difficoltà e con la certezza che il buono o il cattivo esito della sfida non dipendeva soltanto da me, ma anche da come il regista, gli attori e gli addetti allo spettacolo avrebbero recepito la mia traduzione e le mie chiavi di lettura, da come l'avrebbero mediata e portata in scena. Incominciai a rileggermi, testo fronte, molte delle numerose traduzioni dell'*Antigone*, con speciale attenzione per le

³ Non abbiamo notizie antiche affidabili sulla capienza del Teatro di Dioniso ad Atene e il passo di Platone, *Simposio* 175e, in cui si dice che il pubblico presente alla vittoria di Agatone nel 416 sarebbe stato di 30.000 persone è iperbolica e forse ironica. Secondo le stime degli studiosi, calcolate sullo spazio della seduta, l'ipotesi più largamente condivisa è di 15.000 persone circa (17.000 per la capienza massima), grosso modo la metà dei cittadini a pieno titolo, maschi adulti, e un 10% degli abitanti di Atene e dei sobborghi, stimati approssimativamente intorno ai 150.000 agli inizi della guerra del Peloponneso. Cfr. HAROLD CAPARNE BALDRY, *I Greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 43-44; cfr. anche BERND SEIDENSTICKER, *Das antike Theater*, München, Verlag C.H. Beck, 2010, pp. 32-37.

⁴ La notizia è riportata dalla *hypothesis* dell'importante filologo alessandrino Aristofane di Bisanzio. Altre due *hypotheses* o *argumenta*, uno di Sallustio e uno anonimo, accompagnano la trasmissione della tragedia a conferma dell'attenzione dei filologi ellenistici per l'opera.

traduzioni più recenti e specialissima per quelle, soltanto sei,⁵ andate in scena a Siracusa nei cento anni dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico e nei precedenti quarantotto cicli di spettacoli. Ero infatti e resto convinta che la regola aurea per chiunque si accinga a tradurre un classico, più volte tradotto e spesso da traduttori eccellenti, sia confrontarsi con il lavoro e le interpretazioni di chi lo ha preceduto. Se tradurre è trasferire – da una lingua a un'altra, da una cultura a un'altra –, tradurre i classici antichi è anche tramandare nel tempo⁶ e dunque prolungare una catena di cui ogni nuovo anello non può prescindere dai precedenti, dalle loro soluzioni condivise e non condivise, dalle imponenti ermeneutiche che hanno lasciato sul testo e che il testo sembra aver assorbite. Chi può dire di tradurre una battuta o un'immagine senza essere condizionato, più o meno consapevolmente, da una traduzione precedente che, in alcuni passaggi, si sovrappone all'originale e lo pregiudica?

NESSUNA TRADUZIONE È INNOCENTE

Dalla traduzione di Ettore Romagnoli del 1924 alle più recenti di Giovanni Raboni del 2000 e di Maria Grazia Ciani del 2005, le stagioni dell'Inda hanno annoverato traduzioni dell'*Antigone* di notevole livello, fondate su sicura competenza linguistica e orientate da ipotesi interpretative più o meno forti, non sempre dichiarate, ma comunque trasparenti attraverso le scelte di resa sintattica e lessicale. Non ho trovato traduzioni neutre, né per l'Inda né per altre edizioni, come del resto non mi aspettavo di trovare e come non può essere neutra e neppure innocente nessuna traduzione, a meno che sia puro esercizio di riscaldamento linguistico. Ogni traduttore, nel rispetto sostanziale del testo, incideva sul senso complessivo della drammaturgia, con la tendenza più generalmente condivisa a valorizzare il tema drammatico di Antigone, cedendo alla tentazione di caricare emotivamente la sua *philia*, leggendo come amore assoluto e oblazione. Alcuni, pochi, traducendo cercavano di far corrispondere alla perfezione morale di Antigone la bestialità di Creonte, il tiranno, abbassando il registro delle sue battute e scadendo in un manicheismo del tutto anacronistico, semplificando il gioco sofocleo protratto dei pesi e dei contrappesi, dell'oscillazione che manteneva gli spettatori in bilico e ne alimentava le attese.

Con un orecchio molto più attento alla tessitura ritmica della poesia di Sofocle e per vie opposte, Romagnoli e Raboni hanno attirato l'attenzione sulla forma dell'espressione tragica, sulle differenze che la distinguono per densità dalla prosa del V secolo e per severità di registro dalle crudeltà fintamente colloquiali della commedia antica. Negli anni Venti, Romagnoli traduce con gli effetti *pompieri* di un classicismo eroico sostanziato di retorica, ma anche sostenuto da un senso sicuro, matematico-musicale della lingua e dei ritmi del testo. Alla fine del secolo e del millennio, in tempi di euforia postmoderna,

⁵ I traduttori, in ordine cronologico furono: Ettore Romagnoli nel 1924, Eugenio Della Valle per il 1956 e il 1966, la Scuola di Teatro dell'Inda sotto la direzione di Guido Paduano nel 1986, Giovanni Raboni nel 2000, Maria Grazia Ciani nel 2005.

⁶ Sulla traduzione come tramandamento e incontro con l'altro, vedi le pagine felici di SILVANA BORUTTI e UTE HEIDMANN, *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012. Vedi anche il classico GEORGES MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.

Raboni traduce con il vocabolario medio e le misure quasi insonorizzate della sua poesia, con una pensosità austera. Le loro traduzioni continuano a essere rivelatrici: ciascuna per sé e l'una in rapporto all'altra, contribuiscono più di altre ad alimentare la riflessione sul linguaggio drammatico di Sofocle che, indirettamente, parla anche del teatro e in particolare della tragedia, del suo posto e del suo ruolo tra le altre forme di comunicazione, del posto e del ruolo dell'autore tra gli altri drammaturghi, della sua poetica. Ma, rispetto alla dimensione metadiscorsiva, ben più sensibile nell'*Edipo Re*, e a quella metateatrale perspicua dell'*Edipo a Colono*, a prevalere nell'*Antigone* è l'impatto referenziale e storico, molto potente e determinante dietro la trama mitica e le provocazioni emotive.

RICOMINCIANDO DA SOFOCLE

Non era facile da scoprire la radicale referenzialità, storica e politica, dell'*Antigone*, in una tragedia che si svolge attraverso una sequenza di scene a due, di scontri a catena tra due personaggi fortemente legati tra loro – le due sorelle, la giovane donna e il maturo sovrano che è anche il fratello di suo madre e padre sostituto, il padre e il figlio, il re e l'indovino che esprimono il potere politico e quello religioso – e sembra costruita per pungere le emozioni e suscitare commozione, per toccare le corde universali degli affetti umani più che i nervi politici in tensione.

Dopo il confronto delle traduzioni e delle loro variazioni, era necessario tornare a Sofocle, che resta uguale a se stesso e sempre più insinuante e provocatorio di tutti i traduttori e gli interpreti, anche dei massimi. Quali erano le poste in gioco sottese a tanto *pathos*? Quali le intenzioni nascoste nel testo per altro mutilo, come tutti i testi del teatro attico che ci sono pervenuti, della parte musicale che ci avrebbe aiutato a capire? Come potevo descrivermi l'*Antigone* in contesto per decifrarne meglio il linguaggio e restituirne, nella traduzione, i livelli e i registri?

Ho incominciato concentrandomi sulla fruizione antica, più vicina cronologicamente e culturalmente alla data di composizione della tragedia, sugli effetti immediati che lo spettacolo aveva avuto sugli spettatori e sulla pubblica opinione, sulla continuità delle riflessioni nel tempo relativamente breve di alcune generazioni. Cercavo prospettive adeguate, in modo da evitare, per quanto possibile, sovrapposizioni anacronistiche e alcuni ostinati luoghi comuni della critica che tendono a perpetuarsi di generazione in generazione, da una lettura all'altra, qualunque sia il quadro teorico di riferimento. E, nel caso di *Antigone* come in quello dell'*Edipo re*, si è cristallizzato un vero e proprio blocco semiotico difficile da riaprire, una idealizzazione che garantisce la fortuna delle opere ma, al contempo, ne pre-determina l'interpretazione.

Non sono note le altre opere della tri-tetralogia drammatica in cui *Antigone* era inserita. Quasi certamente non si trattava di una trilogia legata,⁷ dunque di un'architettura unitaria nella struttura e nella costruzione del senso, ma la conoscenza dei soggetti e delle grandi linee tematiche dell'intera rappresentazione avrebbe comunque molto giovato

⁷ La composizione di trilogie legate, tre drammi che sviluppano in sequenza segmenti di una stessa vicenda, è attestata solo per Eschilo e documentata dall'*Oresteia*.

al corretto inquadramento della tragedia. Altri dati certi non arrivano a colmare questa mancanza di informazioni, ma vengono in soccorso.

Il grande successo dell'opera e il riconoscimento al suo autore, di cui ci informa la *hypothesis*, sono spie di una rilevanza non solo emozionale, ma di contenuti e di idee. Lasciano pensare che la tragedia era stata recepita anche per i messaggi, per le domande e le risposte che suggeriva in gara con la politica e la retorica, per l'impegno sul piano della *dianoia*, il terzo dei sei livelli che Aristotele, nella *Poetica* (1450b),⁸ riteneva costitutivi e intrinseci della drammaturgia.

Le riprese della scena dello scontro tra Antigone e Creonte, nei finali dei *Sette contro Tebe* di Eschilo e delle *Fenicie* di Euripide⁹ rimaneggiati alla fine del secolo, aggiunti o ristrutturati contro ogni verosimiglianza, sono le prove di quanto profondamente l'intreccio di Sofocle aveva segnato la memoria poetica, di come la messa in tragedia e in scena del fratricidio tebano non potesse prescindere da Antigone e dalla sua battaglia.

Le vergini sacrificali, personaggi ricorrenti nel teatro di Euripide – Macaria negli *Eraclidi*, Polissena nell'*Ecuba*, e Ifigenia della postuma *Ifigenia in Aulide* – portano tutte, come uno stigma irrinunciabile, il tratto forte di Antigone, l'autodeterminazione a offrirsi in sacrificio per il riscatto del loro *genos* o, Ifigenia, per la Grecia tutta. Nessuna, neppure Ifigenia nella rivisitazione euripidea, mantiene la riluttanza dell'Ifigenia di Eschilo all'immondo sacrificio rievocato con dolore e vergogna dai vecchi del Coro nella *parodos* dell'*Agamennone*.¹⁰ Il motivo della morte degli innocenti che compensa la crisi e riporta l'ordine non sembra più scindibile dal motivo dell'autonoma e consapevole assunzione del sacrificio. Non più separabile dal modello Antigone.

E, per finire con le evidenze antiche, ancora Aristotele. Nella *Retorica* (1373b 3-11; 1375a 27-1375b 8), in due passaggi in cui si mettono a confronto la giustizia delle leggi particolari, quelle che ciascun popolo ha stabilito per sé, e il senso comune della giustizia o del giusto e dell'ingiusto per natura, *kata physin*, che deve prevalere sulle leggi scritte, Aristotele cita per due volte l'*Antigone*.¹¹ Come se nella tragedia di Sofocle quel tema politico avesse trovato l'interpretazione più compiuta e icastica.

8 «Livello primario e in un certo senso anima della tragedia è l'intreccio, *μῦθος*, al secondo posto vengono i personaggi, *ἥθνη*, [...] al terzo viene il pensiero, *διάνοια*, questo è il saper dire cose inerenti e adeguate, compito proprio dei discorsi della politica e della retorica [...] quarto poi è il linguaggio, *λέξις*, [...] dei rimanenti, la musica, *μελοποιία*, è la componente più gradita e la vista, *ὄψις*, è l'aspetto, per quanto molto seducente, meno regolato dall'arte e meno intrinseco alla poetica», cfr. anche ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 139-141.

9 Cfr. MONICA CENTANNI, *Atene 407/406 a.C.: guerra civile, gioco metateatrale e rielaborazione politica del finale dei Sette a Tebe di Eschilo*, in *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, a cura di Anna Beltrametti, Roma, Carocci, 2011, pp. 105-126.

10 Eschilo, *Agamennone* 140-247.

11 «Definisco legge sia quella particolare sia quella comune: particolare quella che ogni popolo ha stabilito per sé e che può essere non scritta oppure scritta; comune invece quella secondo natura, *κατὰ φύσιν*. Esiste infatti qualcosa di cui tutti hanno una specie di pre-sentimento, un senso comune del giusto e dell'ingiusto per natura, anche se non hanno alcuna forma di comunità né patti tra loro, come anche l'Antigone di Sofocle sembra dire, quando afferma che è giusto seppellire Polinice, anche se è proibito, essendo questo giusto per natura [...] Si deve sostenere che l'equità resta sempre uguale a se stessa e non cambia mai e neppure la legge comune – è infatti conforme a natura – mentre le leggi scritte variano spesso. Da qui i versi pronunciati nell'*Antigone* di Sofocle: Antigone si difende per avere seppellito il fratello contro le leggi di Creonte, ma non contro la legge non scritta».

IL LINGUAGGIO DELL'ANTIGONE

Da Aristotele ai nostri giorni *Antigone* è recepita come *tragédie à débat*. Nei secoli, nei millenni, la tragedia è stata tradotta o ripensata da Hölderlin, Hegel, Goethe, Kierkegaard, poi tradotta da Klossowski, Bultman, Heidegger, Yourcenar, Zambrano, Lacan, Irigaray, Ricoeur, Zumthor, e, per arrivare rapidamente con molte omissioni alle incertezze del terzo millennio, Nussbaum, Butler e Zagrebelsky.¹² E non sono che alcuni nomi fuori scala di un interesse mai interrotto e coltivato con particolare attenzione nei momenti storici più travagliati dai conflitti intestini, in parallelo alle messe in scena del testo antico e delle sue riscritture, ai film più liberamente ispirati alla tragedia. La tragedia ha emozionato, ma ha fatto, da sempre, molto pensare.

Il linguaggio e la tonalità prevalente della tragedia giustificano l'approccio intellettuale. La lingua greca che noi conosciamo è sempre, dalla poesia arcaica alla letteratura ellenistica e imperiale, lingua letteraria di secondo grado e lingua marcata d'autore. L'*Antigone* porta inconfondibili impronte sofoclee nell'impianto, nella costruzione dell'intreccio implacabile che travolge i personaggi. Sofoclei, inequivocabilmente, sono anche la sintassi piana dei dialoghi e il vocabolario conciso e pregnante: nessun virtuosismo lessicale al modo di Eschilo, nessuna protratta argomentazione di stile euripideo, ma neppure troppe consonanze con le altre drammaturgie di Sofocle.

Si potrebbero passare in esame tutte le tragedie e i toni prevalenti in ciascuna, ma anche limitando il confronto ai drammi di materia tebana, *Antigone* è ben differenziata. Il registro e il tono anfibologico che, nell'*Edipo Re*, risucchiano lo spettatore e il lettore in un'abissale ambiguità sono del tutto estranei all'*Antigone*. Così com'è estraneo a questa tragedia di affluente età periclea il tono elegiaco e senile o tardo del postumo *Edipo a Colono*.¹³ Vicina cronologicamente all'*Aiace*, di cui replica la vicenda – la rivendicazione per il fratello della sacra sepoltura che i sovrani gli negano poiché da amico è diventato nemico e li ha combattuti –, *Antigone* ne condivide l'insistenza tematica, quasi la ridondanza dei dialoghi compensata dalle impennate emotive delle parti melodrammatiche. Ma anche rispetto all'*Aiace*, che cede all'argomentazione solo nella seconda parte, con l'arrivo di Teucro, il tenore dell'*Antigone* è modificato. La drammaturgia è governata da un logocentrismo più serrato che altrove.

Coerenti e conseguenti, anche se alterati dall'ira, sono gli interventi di Creonte, almeno fino allo scontro con Tiresia che scatena la paura. Ma la logica governa anche le battute dell'eroina, sebbene si confonda e si dissolva alla fine nel *pathos* struggente dei suoi lamenti che si impongono nella storia della critica come voce degli affetti o del 'sentimento'¹⁴ opposta alla parola della ragione. Fin dall'incontro con Ismene, nel prologo,

¹² Vedi anche MASSIMO CACCIARI, *La parola che uccide*, in Sofocle, *Antigone*, a cura di Massimo Cacciari, Torino, Einaudi, 2007; SILVANA BORUTTI, *La philia di Antigone e il nomos di Creonte*, in «Rivista di psicoanalisi», LVIII (2012), pp. 941-951; CECILIA SJÖHOLM, *Il complesso di Antigone*, a cura di Grazia Biraghi, trad. da Evelina Somenzi, Verona, L'iguana, 2014.

¹³ Sui tratti distintivi dello stile tardo, "tra pacifica risoluzione delle contraddizioni e feroce militanza contro il proprio tempo", cfr. EDWARD W. SAID, *Sullo stile tardo*, trad. da Ada Arduini, Milano, Il Saggiatore, 2009.

¹⁴ Giovanni Raboni intitola *Tradurre il sentimento* la premessa alla sua traduzione dell'*Antigone* per il 53° Ciclo di Spettacoli Classici all'Olimpico di Vicenza, cfr. GIOVANNI RABONI, *Tradurre il sentimento*, in *Tu hai preferito vivere, io morire (I quaderni del Teatro Olimpico, VI)*, a cura di Maria Grazia Ciani e Francesco

il registro di Antigone è da *raisonneuse*, del tutto distinto da quello della sorella che non idealizza e non progetta, che avverte il pericolo di una lotta impari con il potere e la vergogna di un passato familiare che non sa e non vuole nascondersi. Poi, con sillogismi ben costruiti Antigone sostiene il valore delle leggi non scritte, gli *agrapta nomima*, contro quelle emanate da Creonte (vv. 450-470). E infine, sul punto di essere portata nella grotta, motiva il proprio gesto, il rischio che ha corso per suo fratello e che non avrebbe affrontato né per uno sposo né per un figlio, contraddicendo con orgoglio e tenace logica gentilizia l'amore assoluto e oblativo di cui resta il simbolo (vv. 904-914).

Ragione e passione irriducibile per le proprie ragioni da difendere in nome di differenti modelli di appartenenza, di *philia* e di *philoï*, sottendono dialoghi e discorsi nell'*Antigone*. A stemperare l'incalzante argomentare dei personaggi Sofocle provvede con i corali che non incidono sulla vicenda, ma la istoriano di figure. I cori proiettano sullo sfondo dell'azione drammatica e della progressiva messa in questione del potere di Creonte quadri leggendari o filosofici che dovrebbero riassorbire la vicenda nell'immaginario tradizionale del mito o proiettarla nell'immaginazione anticipatrice della ricerca intellettuale: il grande affresco onirico della *parodos* trasfigura la battaglia da poco conclusa, tra gli incubi dell'assalto e il trionfo per la ritirata dell'esercito argivo; l'inno all'uomo e alla sua potenza, nel primo stasimo, tra segni del progresso e segnali di pericolo, tra esultanza per il superamento del limite e la paura del limite e del rovescio, aggancia la filosofia.

UNA TRADUZIONE NON È UN DOPPIO DELL'ORIGINALE

La razionalità esplicita dei discorsi mi dava sufficienti motivazioni per mantenermi scettica nei confronti delle traduzioni in versi della tragedia attica e per ritenere qualunque verso, anche l'endecasillabo, del tutto inappropriato a rendere i toni prosaici dei trimetri nell'*Antigone*. Sono così essenziali i versi al senso dei dialoghi e delle *rheseis* dell'*Antigone*? I trimetri sono sempre carichi di fono-simbolismi capitali? O sono, perlopiù, il supporto ritmico della recitazione e della trasmissione orale dei testi, un antico espediente della mnemotecnica, come l'esametro epico e il pentametro shakespeariano? Ben più profondamente intrinseca all'espressione allusiva, costruita per associazioni di immagini, ellittica, evocativa, tanto più evocativa quanto più ellittica, risultava la figurazione fonico-ritmica delle parti liriche, scandite secondo partiture musicali che non conosciamo. Ma come rendere quei sistemi metrici complessi, quelle responsioni strofiche, se non per approssimazione, cercando di distinguerli dai dialoghi con una maggiore cura prosodica, ma sempre con la consapevolezza dei limiti insuperabili?¹⁵

Donadi, Vicenza, Comune di Vicenza e Accademia Olimpica, 2000. Sul lamento e sullo strazio di Antigone come "verità universale" in cui si annullano le ragioni di Antigone e di Creonte, aveva già richiamato l'attenzione DARIO DEL CORNO, *Un cadavere buttato a marcire*, in Idem, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano, Raffaello Cortina, 1998. E di nuovo Massimo Cacciari avvia il suo saggio, *La parola che uccide*, cit., con il grido di Antigone: «Il grido acuto di Antigone, "come di uccello angosciato alla vista del nido deserto", deve poter essere udito in ogni momento della tragedia. Esso riempie ogni sua pausa e ne determina il ritmo. La parola articolata non può liberarsene, ma lo porta in sé come sua propria, intima dissonanza».

¹⁵ Bruno Gentili, uno dei maggiori studiosi di metrica del Novecento, esprimeva forti perplessità sulla possibilità di trovare corrispondenze difendibili nella traduzione della lirica corale, così come era critico nei

A differenza di altri traduttori forse più convinti dei loro mezzi, non credo che l'ostinazione a segnalare con figure di suono e di sintassi italiana tutte le occorrenze delle figure sofoclee conduca sempre a buon esito. Talvolta le avventurose ricerche di versificazione e di corrispondenze fittizie fa percepire meglio l'artificio del traduttore e meno il tenore, meno il senso, meno la posta in gioco della risoluzione sofoclea nel co-testo circoscritto di quella precisa struttura drammatica e nell'opera. A un livello più basso si trovano alcuni esasperati tentativi di rendere immagini con immagini, anche le catacresi: ma perché tradurre necessariamente le forme di *steicho* con un verbo di movimento nelle sette occorrenze delle tragedia, quando la metafora era già spenta nei poemi omerici e nel V secolo può considerarsi del tutto usurata? Traduzioni più sofisticate cercano di mantenere nella lingua di arrivo la sintassi e persino l'*ordo verborum* del testo originale. Abbiamo la prova di un classicista filologo, Untersteiner, e di un poeta d'avanguardia, Sanguineti, confrontabili nella resa delle *Coefore*:¹⁶ il testo italiano ne risulta smagliato ai limiti della comprensione da parte di entrambi. Che cosa volevano significare? Se la riproduzione dell'*ordo verborum* sembra salvare l'intonazione del verso antico, lo stravolgimento dell'ordine sintattico italiano, necessario in una lingua che ha perduto le desinenze di caso, compromette la comprensione. Che cosa volevano segnalare? La sublime altezza, la differenza del linguaggio tragico del V secolo? La morte dei classici, rianimabili ormai solo attraverso la provocazione della parodia?¹⁷

confronti delle traduzioni di Leone Traverso, ispirate alle esperienze romantiche e totalizzanti di Hölderlin, alle sue traduzioni come ricreazioni dell'originale. Vedi, BRUNO GENTILI, *La traduzione dei lirici*, in Idem, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, ed. aggiornata, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 346-353. Sui pericoli delle traduzioni holderliniane da Sofocle, nel "tentativo di ricostruire il linguaggio unico, quello divino, prebabelico", vedi CESARE CASES, *Goethe traduttore del Cellini*, in *Per una traduzione letteraria*, Monselice, Premio Città di Monselice, 1974, p. 43. Il riferimento comune di Gentili e Cases è WALTER BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in Idem, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cur. e trad. da Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962.

- ¹⁶ La prima traduzione ampiamente commentata delle *Coefore* di Mario Untersteiner risale al 1946, fu recuperata con un commento ridotto nella pubblicazione dell'intera opera di Eschilo del 1947 e ora è di nuovo disponibile: MARIO UNTERSTEINER, *Eschilo, Le Coefore. Testo, traduzione, commento*, a cura di Vittorio Citti e Walter Lapini, Amsterdam, Hakkert, 2002. Il giorno 10 marzo 2004, in occasione della presentazione del volume presso la Società Umanitaria-Fondazione Bauer di Milano, fu letta la lettera di Luca Ronconi in cui il regista rievocava la sua messa in scena dell'*Oresteia* tradotta da Untersteiner per il Sedicesimo Festival dei Due Mondi di Spoleto, 1-5 luglio 1973, motivando la sua scelta con gli effetti stranianti di quella traduzione: «Ad affascinarmi, fin dall'inizio, è stata quella che definirei la sua pietrosità, così severamente attenta a cercare di trasferire in italiano dei costrutti e dei concetti che non ci erano famigliari, con un risultato altissimo dal punto di vista letterario, ma di difficile recitabilità da quello teatrale. Per essere chiaro: è stata proprio questa fedeltà di Untersteiner al testo di Eschilo, e questa evidente difficoltà a recitarlo, che mi hanno prima sedotto e poi convinto, perché poche traduzioni come quella erano in sintonia con lo spettacolo che volevo fare, che poi per me sarebbe stata un'esperienza tremenda, quasi distruttiva, proprio per quel cercare di andare così a fondo in cose che non conosciamo più; quel toccare quasi con mano la difficoltà, l'illegittimità, in un certo senso, di fare teatro nel momento in cui ci si confronta con questo tipo di testi, di cui si è perduta ogni tradizione interpretativa». A proposito delle *Coefore* e per un intelligente lettura a contrasto delle traduzioni di Quasimodo, Pasolini e Sanguineti, vedi FEDERICO CONDELLO, *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti: appunti per tre Coefore*, in «Dioniso», IV (2005), pp. 84-113.
- ¹⁷ Federico Condello, che dedica estrema cura filologica e d'affetto alle traduzioni edite e inedite di Edoardo Sanguineti, non può evitare l'ipotesi parodica, vedi EDOARDO SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di Federico Condello e Claudio Longhi, Milano, Rizzoli, 2006 e EDOARDO SANGUINETI,

NON PER LA VERITÀ, MA PER IL SENSO

Traducendo *Antigone* non volevo fare esercizi di stile, sforzi vani per avvicinarmi oltre ogni ragionevole speranza all'originale. Dell'originale sarebbe andato comunque in gran parte perduto lo spessore connotativo,¹⁸ il peso della loro storia, la semantica arricchita dall'uso che quelle parole antiche – *philia, nomos, agrapta nomima* – si portavano dentro mentre venivano pronunciate, mai casualmente, sulla scena. Sforzi così spinti all'estremo in una discutibile ricerca dell'autentico, Fortini li aveva ritenuti sospetti e reazionari:

Le traduzioni di Ceronetti non sono né belle né brutte, né fedeli né infedeli. Sono un'operazione ideologica di politica culturale, reazionaria. Il loro autore, adattando i testi classici o biblici, ossia rifacendoli, *sembra* compiere quel tipo di operazione che più avanti verrò auspicando e che chiamo rifacimento, adattamento, trasposizione. Solo che lo compie grazie alle scelte degli originali e all'ordine del linguaggio prescelto, con l'intento di restaurare o di mantenere viva non tanto l'ideologia della traduzione creatrice quanto quella della genialità turbino-sa, tragica e sublime. Sono dei rifacimenti; ma dei falsi rifacimenti. [...] lo spirito reazionario si manifesta sempre nello stesso modo: come tentativo di costituzione dell'autenticità in seno all'inautentico; per separazione, non per tensione.¹⁹

E T. S. Eliot, in una celebre recensione, una reazione, alla messa in scena di *Medea* tradotta dal Regius Professor di Oxford, Gilbert Murray,²⁰ li aveva trovati controproducenti:

A partire dalla fine del XIX secolo e sino a oggi, i classici non sono più il pilastro del sistema sociale e politico, com'è invece la Chiesa Anglicana. Se vogliono sopravvivere, giustificarsi come letteratura, come elemento dello spirito europeo, come fondamento della letteratura che speriamo di creare, hanno bisogno di persone capaci di spiegarli [...] La poesia greca non avrà mai il minimo effetto sulla poesia inglese, se non si sa fare di meglio che mascherarla con una volgare contraffazione del linguaggio di Swinburne [...] Murray si è limitato a interporre tra Euripide e noi una barriera che è più impenetrabile della lingua greca [...] È inconcepibile che qualcuno davvero capace di cogliere il suono del verso greco adotti deliberatamente come esatto equivalente il distico di William Morris o il verso lirico di Swinburne [...] Come poeta Murray non è altro che un seguace assolutamente insignificante del movimento preraffaellita.

Ifigenia in Aulide, edizione, introduzione e commento di Federico Condello con una postfazione di Niva Lorenzini, Bologna, Bononia University Press, 2012.

18 Roland Barthes, così si descriveva a proposito delle traduzioni: “poco gusto per le letterature straniere, pessimismo costante verso la traduzione, smarrimento verso le domande dei traduttori, tanto essi sembrano ignorare quello che io credo sia il senso di una parola: la connotazione”, ROLAND BARTHES, *Barthes di Roland Barthes*, trad. da Gianni Celati, Torino, Einaudi, 1980, p. 132.

19 FRANCO FORTINI, *Traduzione e rifacimento*, in *La traduzione. Saggi e studi*, a cura di Giuseppe Petronio, Trieste, Lint, 1973, pp. 121-139, a p. 127.

20 Con il titolo, *Euripides and Professor Murray*, lo scritto, databile tra il 1918 e il 1929, compare nella raccolta *Il bosco sacro (The Sacred Wood)* del marzo 1920, mentre in *Arts & Letters III 2* dello stesso anno porta il titolo *Euripides and Gilbert Murray*. Vedi THOMAS STEARNS ELIOT, *Opere 1904-1939*, cur. e trad. da Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1992, pp. 491-495.

Volevo tradurre *Antigone* per fare arrivare al pubblico il tema che mi sembra capitale nel dramma e per continuare a pensare. Mai avrei rischiato di sacrificare la lettera del testo con la pregnanza che ancora ci sollecita a una discutibile ambizione poetica. Ho lavorato per restituire quella pregnanza, senza forzare mai la coerenza del testo e rispettandone i margini di opacità e di ambiguità, sempre cercando di riconoscere e di far riconoscere i limiti dell'intraducibile, non spingendomi oltre.

IL TEMA E I SUOI EFFETTI SULLA TRADUZIONE

La tragedia si apre annunciando e si compie drammatizzando il contrasto tra Creonte, il sovrano protagonista della vicenda, e Antigone, la sua antagonista, il piccolo granello di sabbia che ne incepperà la macchina del potere. In apertura, tra il prologo e il primo episodio, i due personaggi sembrano declinare ciascuno un tema distinto, Antigone il tema della *philia*, troppo spesso e troppo facilmente confusa con l'amore assoluto, Creonte il tema del *nomos*, troppo spesso frainteso come legalismo feroce. La contrapposizione ha colpito nel segno ed è stata perpetuata dalla critica, ma la sapienza drammaturgica di Sofocle ha costruito un intreccio più complicato e sottile. I due personaggi che confliggono sono parenti stretti: Antigone è figlia di Giocasta, madre e sposa di Edipo, sorella di Creonte. Antigone, in altre parole, sta dentro Creonte, impersona quei legami di sangue e di famiglia che Creonte, con le sue nuove leggi, pretende di superare definitivamente. È il passato del *genos* che non passa e non libera il presente della polis, il rimosso che torna e insidia la politica. All'incastro dei personaggi corrisponde l'incastro dei temi, non uno contro l'altro, ma l'uno dentro l'altro, in stretta connessione, a dar vita al pesante tema tragico della *philia*, il principio di coappartenza che regola lo stare insieme, e dei *nomoi* o degli *agrapta nomima*, delle leggi storiche o consuetudinarie e dunque sacre, che lo sostengono, lo definiscono, modellando differenti ordini di vita collettiva, di comunità o di società.

Nel linguaggio di Antigone il tema della *philia* è ossessivo, non tanto in astratto quanto nei nomi e nei qualificativi di persona, *philos*, *phile*, *philoï*. Anche Creonte vi ricorre sebbene più discretamente. I *philoï* di Antigone lo sono per nascita, sono i consanguinei legati dal vincolo ereditario di una comune discendenza. I *philoï* di Creonte lo diventano per scelta, sono coloro che sanno vincolarsi in un patto condiviso e consapevole, viaggiando insieme sulla stessa barca, l'antica metaforica nave dello stato, e combattendo per la stessa causa nella direzione innovativa di una società più eterogenea, politica e non familiare, fondata sui diritti e non sui privilegi.

Per rendere nella nostra lingua il tema portante del conflitto, ho cercato di non tradurre mai *philia* con "amicizia" e *philoï* con "amici". Le due parole, nell'italiano corrente, sono impoverite di senso per effetto della frequenza d'uso e anche dell'abuso. Ho evitato accuratamente, almeno nei contesti più marcati e decisivi, di cadere in questa trappola confusiva che avrebbe fatto perdere di vista l'oscillazione dei termini greci tra le battute di Antigone e quelle di Creonte. E ancora più attentamente ho cercato di evitare le parole "amare" e "amore" che avrebbero rinchiuso Antigone nella gabbia di un discorso sentimentale e fático inadeguato al personaggio sofocleo. Così, ho tradotto con pronomi

personali e aggettivi possessivi – i miei, i nostri, mio fratello, sono sua sorella – la *philia* di Antigone che si sostanzia di sangue, di facce e di corpi che si somigliano, di usanze superstiti. Ho tradotto con “cerchia” i *philoï* di Creonte, affratellati dai patti fondati sulle affinità ideali ed elettive.

Il tema, che altre fonti²¹ lasciano intendere intrinseco a quegli anni di spinto sperimentalismo politico, nella versione di Sofocle si misura sulle umane sofferenze di personaggi infinitamente più fragili e ambigui dei ruoli e delle idee che interpretano: Creonte si scopre isolato dal suo rigore, assediato dal dissenso e infine colpito nei legami familiari che il suo raziocinio legalistico e radicale aveva cercato di negare; Antigone si immola per riportare il fratello in seno al *genos* e in nome di un *ethos* familiare in cui si perde senza discuterlo e senza saperne misurare la violenza già consumata e quella potenziale. Traducendo ho voluto restituire la tenacia argomentativa di entrambi, ma non ho voluto ignorare le increspature della loro tenuta eroica. Nei limiti del possibile, mi sono sforzata di mantenere in italiano i cambi di registro, di tempi e di tonalità.

Antigone e Creonte, in particolare, alternano toni austeri e colloquiali, gnomici e sferzanti, ritmi lenti e concitati fino a risultare fonicamente percussivi, concretezza e astrazione, che le scelte linguistiche di Sofocle lasciano avvertire nel greco del testo. Ismene mantiene un registro più uniforme, che fonde riserbo e voglia di vivere. Emone incomincia con una *captatio benevolentiae*, sollecitando con la persuasione l’ascolto di suo padre ed esce di scena in preda allo sconforto di averlo scoperto irriducibile, triviale nella sua durezza. Tiresia, provocato da Creonte, abbandona il registro profetico per l’invettiva politica contro i tiranni. La guardia, con il suo linguaggio quotidiano e circospetto, dà la misura della distanza che separa l’uomo comune dai soggetti eccezionali, tra il senso fisico della vita, quell’urgenza assoluta dell’autoconservazione, e il massimalismo rovinoso delle idee non rivedibili. Del Coro ho cercato di rendere la disperante doppiezza che Sofocle gli attribuisce giocandolo fino alla fine su due binari, quello lirico dei canti di suprema fattura e antica sapienza e quello dialogico, negli interventi del corifeo, di avvilito conformismo.

Non mi illudo di avere raggiunto tutti gli scopi che mi prefiggevo. Spero almeno di aver evitato le insidie dei luoghi comuni, di non essere ricaduta negli stereotipi fiorenti intorno a questa tragedia e ai suoi personaggi. Spero di avere riaperto il testo e riscoperto il suo grande tema, il principio della prossimità e della reciprocità che definisce e raggruppa gli uguali, “noi”, in rapporto agli altri, “loro”. Il fondamento della coappartenenza può modificarsi nella storia, spostando il baricentro dall’*ethos* comunitario alla *polis*, dalla famiglia alla tribù e alla società politica eterogenea. Ma fino a che punto la politica, nelle sue logiche e nelle sue dinamiche, può prescindere dall’*ethos* condiviso? E fino a che punto l’*ethos* può limitare l’autonomia della politica?

21 Tucidide III 82, riferendosi ai fatti di Corcira del 425-424, descrive l’estremizzazione della politica come degenerazione che al contempo discende da e conduce al primato del patto politico, *to betairikon*, che surclassa il legame di sangue, *to syngenes*. Anche Aristotele, nella *Costituzione degli Ateniesi* (capitoli V-XXVIII), coglie il conflitto suscitato all’interno delle grandi famiglie dai patti trasversali e strumentali di alcuni grandi nobili con il *demos*. In particolare il tema è sotteso più o meno implicitamente alla narrazione delle riforme di Solone, Pisistrato, Clistene, Efialte e Pericle. Plutarco, che attinge ad Aristotele tra le altre fonti, declina il tema sia narrando degli aspetti pubblici sia di quelli più privati nella *Vita di Pericle*.

Il tema, con i problemi che gli sono intrinseci, continua a riguardarci nel procedere di questo terzo millennio da cui torniamo a leggere e a interrogare *Antigone* perché Antigone e Creonte attraverso Sofocle, a loro volta, ci interroghino.

A TRADURRE SI IMPARA, NON SI INSEGNA

L'affermazione, con cui mi avvio a concludere il racconto di un'esperienza recente, potrebbe sorprendere. In questa forma perentoria e priva di sfumature – a tradurre si impara, non si insegna – vuole essere provocatoria e può suonare paradossale. Certamente non riguarda le traduzioni scolastiche – secondo i protocolli ancora vigenti la traduzione dalle lingue antiche e moderne è praticata nelle scuole sia come esercizio di apprendimento linguistico sia come prova delle competenze acquisite – e neppure le traduzioni di servizio o minime, spesso risolte con automatismi acritici e ripetizioni inerziali. Non riguarda neppure le traduzioni dei testi principalmente denotativi, mirati alla trasmissione univoca di contenuti e informazioni, siano essi di profilo alto tecnico-scientifico o di profilo basso per una comunicazione elementare o per un consumo seriale.

Il tradurre che non si insegna e che si impara solo al prezzo costoso di una riflessione profonda, con il mettersi in gioco e in causa da parte del traduttore, è lo sforzo di rendere in altra lingua testi poetici e letterari complessi che proprio in virtù della funzione poetica dominante, dunque per il primato del significante e la sperimentazione linguistica, sfuggono ai vocabolari e alle grammatiche. Che contraddicono o superano le regole linguistiche, pur presupponendole, e, giocando sulla polisemia e spesso anche sull'ambiguità, si sottraggono alla didattica delle lingue focalizzata sulle norme.

Riflettere sull'impossibilità o, almeno, sulla difficoltà di insegnare la traduzione letteraria è un primo passo per mettere a fuoco i tratti salienti e più problematici di un incontro e di un confronto che non è solo linguistico, ma culturale in senso lato. Tradurre letteratura non è, non può essere, una professione. Lo provano con particolare evidenza i classici antichi, greci e latini, che al contempo possono essere portati ad esempio della traducibilità assoluta di tutto in tutte le lingue – sono ritradotti da secoli in tutte le lingue moderne – e della assoluta intraducibilità della poesia – sono continuamente ritradotti per approssimazioni provvisorie. Chi si accinge a tradurli, soprattutto se non è un principiante entusiasta, non può che sentirsi, ogni volta, un principiante assoluto alle prese con la doppia distanza di testi sempre diversi l'uno dall'altro che lo sfidano non solo per la specificità poetica, ma per la lontananza storica, per l'appartenenza ad un passato molto remoto spesso oscurata da un'equivoca familiarità da rimettere in discussione.

Due serie di dati, parallele e complementari, confermano quanto l'esito delle traduzioni dipenda e discenda dalle buone pratiche dei singoli traduttori in assenza di una scienza del tradurre. Da una parte, le sempre più sofisticate analisi testuali promosse dai *translation studies*, da alcuni decenni istituzionalizzati in discipline universitarie, mettono a disposizione descrizioni comparative e statistiche delle traduzioni, rilevano soluzioni lessicali e sintattiche ricorrenti, tendenze di più e meno lunga durata, ma non approdano a modelli di riferimento e neppure a teorie coerenti che oltre a giustificare le traduzioni compiute prevedano e regolino le traduzioni a venire. Dall'altra, e con discreta frequenza

nel campo dei classici antichi meno praticato dai *translation studies*,²² si registrano sapienti note dei traduttori che riflettono sulle proprie *impasses*, consapevoli del compito che si assumono, della tradizione in cui si inseriscono, delle tendenze che accolgono e di quelle rifiutano, dei saperi e delle tecniche con cui operano. Consapevoli anche che le raffinate conoscenze e competenze di cui si avvalgono, desunte da ambiti differenti e specifici, non si compongono né potranno comporsi in una sistematica scienza del tradurre strutturata su metodi certi, rigorosi e trasmissibili. Certi di dover compensare con le proprie opzioni più o meno esplicite alla mancanza di una scienza esatta del tradurre.

TRA INESATTEZZA E INSODDISFAZIONE

Quando ancora è dibattuto lo statuto teorico della traduzione e della traduzione letteraria in particolare, tra l'ottimismo di chi crede alla possibilità di pur imperfette corrispondenze semantiche e lo scetticismo di chi ritiene intraducibile il nesso intrinseco di contenuto ed espressione – dell'espressione che genera il contenuto – di cui si sostanzia la lingua seconda della letteratura e della poesia, non si danno le condizioni di una scienza del tradurre. Davanti alla complessità dei grandi testi poetici, spesso ripetutamente e diversamente tradotti, chi deve attendere a una nuova traduzione non può che praticare i margini dell'inesattezza e dell'insoddisfazione, mettendosi alla prova sugli intoppi, collocandosi consapevolmente nello spazio che si apre tra traducibilità e intraducibilità assoluta, nella zona grigia dell'irrisolto che ogni traduzione lascia dietro di sé.

Da Cicerone – nel *De optimo genere oratorum*, premessa alla traduzione perduta di un'orazione di Demostene e una di Eschine – a Umberto Eco,²³ si è sottolineato più volte che interpretare è altra cosa che tradurre. Ma tradurre non è altra cosa dall'interpretare. Al contrario: non si dà traduzione che non sia interpretazione e il tradurre è sempre l'atto ultimo e sintetico dell'interpretare. Se le forme primarie dell'interpretazione sono il commento e la glossa che analizzano e danno spessore alle informazioni del testo, una buona traduzione deve saperli condensare e inglobare così come una nuova traduzione, non puramente occasionale, deve aprire nuove prospettive, almeno qualche spiraglio, di reinterpretazione. Purché il traduttore mantenga il senso dei propri limiti, la certezza che l'originale non sarà mai raggiungibile e che la traduzione esatta resterà un miraggio per alcuni e un ossimoro per gli altri.

22 Sulla traduzione dei classici antichi, vedi SALVATORE NICOSIA (a cura di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Napoli, D'Auria, 1991 e CAMILLO NERI e RENZO TOSI (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, con la collaborazione di Valentina Garulli, Bologna, Patron, 2009. Sui risultati dei *translation studies* e, soprattutto, per la messa a punto del traduttese come monolinguismo artificiale e contagioso dei traduttori dei classici antichi a cui è necessario reagire, vedi il saggio introduttivo dei curatori a *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, a cura di Federico Condello e Bruna Pieri, Bologna, Patron, 2011.

23 UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1987. (Citato a p. 17.)
- BALDRY, HAROLD CAPARNE, *I Greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, Roma-Bari, Laterza, 1992. (Citato a p. 14.)
- BARTHES, ROLAND, *Barthes di Roland Barthes*, trad. da Gianni Celati, Torino, Einaudi, 1980. (Citato a p. 21.)
- BELTRAMETTI, ANNA, *Antigone o la questione morale. L'elaborazione tragica della sovranità democratica*, in *Syngraphé. Materiali e appunti per lo studio della storia e della letteratura antica*, a cura di Dino Ambaglio, Como, New Press, 2002, IV, pp. 33-49. (Citato a p. 13.)
- BENJAMIN, WALTER, *Il compito del traduttore*, in Idem, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cur. e trad. da Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962. (Citato a p. 20.)
- BORUTTI, SILVANA, *La philia di Antigone e il nomos di Creonte*, in «Rivista di psicoanalisi», LVIII (2012), pp. 941-951. (Citato a p. 18.)
- BORUTTI, SILVANA e UTE HEIDMANN, *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012. (Citato a p. 15.)
- CACCIARI, MASSIMO, *La parola che uccide*, in Sofocle, *Antigone*, a cura di Massimo Cacciari, Torino, Einaudi, 2007. (Citato alle pp. 18, 19.)
- CASES, CESARE, *Goethe traduttore del Cellini*, in *Per una traduzione letteraria*, Monselice, Premio Città di Monselice, 1974. (Citato a p. 20.)
- CENTANNI, MONICA, *Atene 407/406 a.C.: guerra civile, gioco metateatrale e rielaborazione politica del finale dei Sette a Tebe di Eschilo*, in *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, a cura di Anna Beltrametti, Roma, Carocci, 2011, pp. 105-126. (Citato a p. 17.)
- CIANI, MARIA GRAZIA (a cura di), *Antigone. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2000. (Citato a p. 13.)
- CONDELLO, FEDERICO, *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti: appunti per tre Coefore*, in «Dioniso», IV (2005), pp. 84-113. (Citato a p. 20.)
- CONDELLO, FEDERICO e BRUNA PIERI (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna, Pàtron, 2011. (Citato a p. 25.)
- DEL CORNO, DARIO, *Un cadavere buttato a marcire*, in Idem, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano, Raffaello Cortina, 1998. (Citato a p. 19.)
- ECO, UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003. (Citato a p. 25.)
- ELIOT, THOMAS STEARNS, *Opere 1904-1939*, cur. e trad. da Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1992. (Citato a p. 21.)
- FORNARO, SOTERA, *Antigone. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2012. (Citato a p. 13.)
- FORTINI, FRANCO, *Traduzione e rifacimento*, in *La traduzione. Saggi e studi*, a cura di Giuseppe Petronio, Trieste, Lint, 1973, pp. 121-139. (Citato a p. 21.)

- GENTILI, BRUNO, *La traduzione dei lirici*, in Idem, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, ed. aggiornata, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 346-353. (Citato a p. 20.)
- MOUNIN, GEORGES, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965. (Citato a p. 15.)
- NERI, CAMILLO e RENZO TOSI (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, con la collaborazione di Valentina Garulli, Bologna, Patron, 2009. (Citato a p. 25.)
- NICOSIA, SALVATORE (a cura di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Napoli, D'Auria, 1991. (Citato a p. 25.)
- RABONI, GIOVANNI, *Tradurre il sentimento*, in *Tu hai preferito vivere, io morire (I quaderni del Teatro Olimpico, VI)*, a cura di Maria Grazia Ciani e Francesco Donadi, Vicenza, Comune di Vicenza e Accademia Olimpica, 2000. (Citato a p. 18.)
- SAID, EDWARD W., *Sullo stile tardo*, trad. da Ada Arduini, Milano, Il Saggiatore, 2009. (Citato a p. 18.)
- SANGUINETI, EDOARDO, *Ifigenia in Aulide*, edizione, introduzione e commento di Federico Condello con una postfazione di Niva Lorenzini, Bologna, Bononia University Press, 2012. (Citato a p. 20.)
- *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di Federico Condello e Claudio Longhi, Milano, Rizzoli, 2006. (Citato a p. 20.)
- SEIDENSTICKER, BERND, *Das antike Theater*, München, Verlag C.H. Beck, 2010. (Citato a p. 14.)
- SJÖHOLM, CECILIA, *Il complesso di Antigone*, a cura di Grazia Biraghi, trad. da Evelina Somenzi, Verona, L'iguana, 2014. (Citato a p. 18.)
- STEINER, GEORGE, *Le Antigoni*, trad. di Nicoletta Marini, Milano, Garzanti, 1990. (Citato a p. 13.)
- UNTERSTEINER, MARIO, *Eschilo, Le Coefore. Testo, traduzione, commento*, a cura di Vittorio Citti e Walter Lapini, Amsterdam, Hakkert, 2002. (Citato a p. 20.)

PAROLE CHIAVE

Sofocle, Antigone, Traducibile-Intraducibile, Lingua letteraria, Drammaturgia, Espressione, Contenuto, Immagini, Pensiero, Emozione.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Anna Beltrametti insegna Letteratura greca e Drammaturgia classica presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Pavia. Dal 2000 ha istituito e guida il laboratorio di Drammaturgia greca. Dal 2006 dirige il CRIMTA (Centro di Ricerca Interdipartimentale Multimediale sul Teatro Antico). I suoi studi hanno seguito tre filoni principali: il racconto, dalle forme tradizionali alla specificazione storiografica; il teatro tragico e comico con particolare attenzione ai linguaggi e al rapporto della drammaturgia attica con la storia; gli usi dell'antico e in particolare della drammaturgia greca nelle letterature europee.

annabelt@unipv.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANNA BELTRAMETTI, *Le provocazioni di Antigone e quelle di Creonte. Come e perché tradurle oggi per il pubblico*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 13–28.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

L'EVANGELIUM NICODEMI E LE TRADUZIONI ROMANZE

ALESSIO COLLURA – *Università degli studi di Palermo*

L'*Evangelium Nicodemi* è uno degli apocrifi più diffusi nel medioevo occidentale. Il racconto della Passione di Cristo, collegato allo spaccato del *Descensus Christi ad inferos*, ha avuto un grande successo, testimoniato non solo dall'ampia tradizione manoscritta del vangelo latino ma anche dalle numerose traduzioni volgari di cui fu oggetto, dai rimaneggiamenti e dalle riprese in altri testi. La diffusione dell'*Evangelium Nicodemi* ha determinato l'introduzione di particolari *topoi* nell'orizzonte mentale del medioevo europeo. A differenza degli studi riguardanti le aree extraromanze, solo da pochi anni la Romanistica ha mostrato un rinnovato interesse per le traduzioni dell'apocrifo nicodemiano. Eppure, ancora molto resta da fare, sia sul piano ecdotico sia sul versante interpretativo. L'intervento indaga le caratteristiche della ricezione medievale dell'*Evangelium Nicodemi* in area romanza: fornisce un quadro delle traduzioni metriche e si illustrano i risultati di un primo momento di riflessione sulle possibili interferenze tra le diverse traduzioni romanze. Uno spazio particolare è destinato alla questione riguardante i contesti di produzione e di fruizione dei testi. Inoltre, partendo da riflessioni testuali e di ordine codicologico, il contributo getta luce sul processo di 'adattamento' del testo: sulla sua capacità di ri-crearsi nell'orizzonte d'attesa del pubblico.

The *Evangelium Nicodemi* is one of the most famous and important apocryphal of Western Middle Ages. The stories of the Passion of Christ and of the Harrowing of Hell had a big success, as evidenced not only by the wide manuscript tradition of the latin gospel but also by its many vulgar translations, by its rearrangements and by its reworking in other texts. The diffusion of the *Evangelium Nicodemi* has involved the introduction of particular *topoi* in the mentality of the European Middle Age. Unlike the studies concerning the extra-romance areas, the Romance Studies have shown a new interest in the Nicodemian apocryphal translations just in the last few years. Nevertheless, much still remains to be done, both in terms of textual criticism and in terms of interpretation. This paper investigates the features of the medieval reception of the *Evangelium Nicodemi* in the Romance area: it provides an overview of metric translations and presents the first results of an analysis on the possible interferences between the different romance translations. A special place is intended to the question on the contexts of production and use of the texts. Moreover, starting from textual and codicological reflections, the contribution sheds light on the process of textual "adaptation": on the ability of the text to re-create itself according to the public expectation.

I IL VANGELO DI NICODEMO: NOTA INTRODUTTIVA

L'*Evangelium Nicodemi* (da ora in avanti *EN*) è uno dei testi apocrifi più diffusi del Medioevo.¹ La ricchezza del contenuto e la sua ontologica inclinazione omiletica e liturgica ne hanno determinato un successo imperituro. Il fascino esercitato sulla cultura medievale è da legare all'interesse per il *Descensus Christi ad inferos* e, non meno, per la meravigliosa storia di Giuseppe d'Arimatea, variamente risemantizzata nel contesto

¹ Gli studiosi del cosiddetto *Vangelo di Nicodemo* sono concordi nell'attribuirgli un'origine greca, nonostante il più antico documento letterario che tramanda il testo sia latino (il cosiddetto *Palinsesto di Vienna* del V-VI secolo). Cfr. almeno *The Medieval Gospel of Nicodemus. Texts, Intertexts, and Contexts in Western Europe*, ed. by Zbigniew Izydorczyk, Tempe, Arizona board of regents for Arizona state university, 1997, pp. 43-46. L'apocrifo vanta una moltitudine di traduzioni nelle lingue orientali (copto, armeno, siriano, ecc.) e nelle lingue occidentali (prima fra tutte il latino). In particolare, parlando di *EN* si fa riferimento proprio alla complessità delle versioni latine da cui hanno avuto origine le traduzioni o i volgarizzamenti romanzi qui in oggetto.

dei *romans* antico-francesi.² Dopo un prologo in cui si attribuisce lo scritto a Nicodemo e si definisce la cronologia dei fatti, l'*EN* prosegue con una prima sezione sul Processo di Gesù sotto Pilato e la crocifissione (*Acta Pilati*). Fa seguito una seconda porzione in cui vengono presentati gli eventi comprovanti la resurrezione e l'ascensione di Cristo, quindi il racconto su Giuseppe d'Arimatea. Infine, a chiudere l'apocrifo, lo spaccato del *Descensus Christi ad inferos*, in cui il figlio di Dio sconfigge Satana e libera dal limbo infernale patriarchi, giusti e profeti.³

Dell'*EN* possediamo tre redazioni principali a cui se ne aggiungono altre 'collaterali', frutto di contaminazione: la tradizione in effetti è molto complessa. La prima redazione (*EN/A*) costituisce la versione più diffusa, conserva sia *Acta* che *Descensus* e rappresenta il tipo latino maggiormente sfruttato come base per diversi volgarizzamenti occidentali. La seconda (*EN/B*) emerge in alcuni mss. datati tra XII e XV secolo; essa si distingue dal tipo A per il prologo (*Ego enneas hebreus*), per un maggior approfondimento della seconda sezione, per alcune omissioni e soprattutto per un *Descensus* alternativo. La terza redazione (*EN/C*) appare in relazione con A e si ritrova in 7 mss., i più antichi dei quali di derivazione catalana; la principale differenza narrativa consiste nell'aggiunta di un capitolo conclusivo che riporta la consultazione di Pilato con gli ebrei nella sinagoga (*EN 28*).⁴ Attualmente l'edizione di riferimento dell'*EN* è quella di Tischendorf (1876²): un'edizione eclettica, che ingloba e contamina mss. appartenenti alle tre redazioni principali.⁵ Nonostante il lavoro per approdare a un nuovo testo critico sia ancora lungo, bisogna segnalare i passi in avanti fatti nell'ultimo decennio da una équipe capitanata da Izydorczyk e Gounelle, i cui risultati sono confluiti nel volume XXI (2010) della rivista *Apocrypha* a seguito di un workshop svoltosi a Winnipeg nel 2010.⁶

La grande fortuna ottenuta dall'*EN* in epoca medievale è dimostrata dal numero di manoscritti latini che ne trasmettono il testo e dall'elenco dei volgarizzamenti a noi pervenuti, senza contare poi l'influenza esercitata dall'apocrifo su altri scritti di natura religiosa o profana attraverso un processo di adattamento e rielaborazione di temi e contenuti. Più di 430 codici tramandano l'*EN* latino, e il numero è senz'altro destinato ad aumentare. Ugualmente vasta è la tradizione manoscritta dei volgarizzamenti nelle lingue germaniche, slave e romanze.⁷

2 Cfr. RÉMI GOUNELLE, *La descente du Christ aux enfers: institutionnalisation d'une croyance*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2000. Sui rapporti tra *EN* e "Ciclo del Graal", si vedano FRANCESCO ZAMBON, *Robert de Boron e I segreti del Graal*, Firenze, Olschki, 1984 e RICHARD BARBER, *Graal*, Casale Monferrato, Piemme, 2004. Si veda anche LAURENT GUYÉNOT, *La lance qui saigne. Métatextes et hypertextes du Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, Champion, 2010.

3 Per un *accessus* al testo del *Vangelo di Nicodemo*, rinvio a *L'Évangile de Nicodème ou Les Actes faits sous Ponce Pilate (recension latine A), suivi de La lettre de Pilate a l'empereur Claude*, sous la dir. de Rémi Gounelle et Zbigniew Izydorczyk, Turnhout, Brepols, 1997, e a MARCELLO CRAVERI, *I Vangeli apocrifi*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 299-377.

4 Cfr. ZBIGNIEW IZYDORCZYK, *The Unfamiliar Evangelium Nicodemi*, in «Manuscripta», xxxiii (1989), pp. 169-191, e ZBIGNIEW IZYDORCZYK, *Manuscripts of the Evangelium Nicodemi. A Census*, Toronto, Pontifical institute of mediæval studies, 1993.

5 Cfr. *Evangelia apocrypha*, collegit atque recensuit Constantinus de Tischendorf, Lipsiae, Mendelssohn, 1876, pp. 333-433.

6 Il workshop organizzato alla University of Winnipeg (ottobre 2010) ha come titolo: *Editing the Acts of Pilate in Early Christian Languages: Theory and Practice* (<http://www.uwinnipeg.ca/index/acts-of-pilate>, ultima consultazione: 27/03/2015).

7 Per un'escussione generale rinvio a IZYDORCZYK, *The Medieval Gospel of Nicodemus*, cit.

Alla luce di questa breve premessa, fondamentale per inquadrare la nostra opera, in questa sede intendo riflettere sull'“uso e consumo” di *EN* nel Medioevo romanzo. Appurata la sua eclatante fortuna, infatti, l'obiettivo principale dell'intervento è di indagare le modalità di appropriazione dei temi dell'apocrifo da parte degli scrittori e dei lettori medievali. La prospettiva nella quale mi immetto è, dunque, ricezionale; una ricezione che passa non solo da traduzioni dirette (che impongono di riflettere sulle modalità e sulla prassi traduttive), ma anche da riletture mediate dall'uso di citazioni e adattamenti tematici. Quanto alle traduzioni, per problemi di spazio mi concentrerò solamente sui volgarizzamenti in versi, che, rispetto a quelli prosastici – un po' più tardivi – offrono uno spaccato più variegato e interessante.

2 LE TRADUZIONI ROMANZE

Dallo studio incrociato degli articoli di Richard O'Gorman, Josep Izquierdo e Amilcare Iannucci contenuti nella monografia curata da Izydorczyk (1997), del contributo di Lydie Lansard (2005), della *fiche* di Vladimir Agrigoroaei presente nel *corpus* “Transmédie” (2011),⁸ dei *database* TRANSLAT, BETA e BITECA, emerge il seguente quadro sulle opere romanze medievali di diretta filiazione dall'*EN* latino.⁹

In area oitanica abbiamo:

- il poema che comincia per *Seignors, mestre André de Costances*: il cosiddetto *Roman de la Resurrection* di André de Coutances costituito da 2040 versi (f_1);¹⁰
- il poema il cui primo verso è *En l'onur de la trinité*, costituito da 2194 versi e attribuito a un certo «Cristien», *Chrétien* (f_2);
- il poema anonimo il cui verso iniziale è *En le nun de la trinité*, costituito da 2115 versi (f_3);¹¹
- la traduzione in prosa definita *Short version*, testimoniata da tre tradizioni distinte (*A*, *A'* e *B*) (f_4);¹²

8 VLADIMIR AGRIGOROAEI, *Evangelium Nicodemi / Acta Pilati*, in *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (X^e – XV^e)*. Étude et Répertoire, sous la dir. de Claudio Galderisi, 2 t., Turnhout, Brepols, 2011, II/1, pp. 185–190.

9 Il repertorio TRANSLAT è consultabile all'url <http://www.translatdb.narpan.net/index.php>; per i *database* BETA e BITECA, si rimanda a <http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/index.html> (ultima consultazione: 27/03/2015).

10 La sigle utilizzate (f_1 , f_2 , f_3 , ecc.) vengono qui introdotte per la prima volta con semplice funzione classificatoria: servono, dunque, a fare un po' di chiarezza nella variegata schiera di traduzioni romanze di *EN*.

11 I tre poemi sono editi in *Trois versions rimées de l'Évangile de Nicodème par Chrétien, André de Coutances et un Anonyme*, sous la dir. de Gaston Paris et Alphonse Bos, Paris, Didot, 1885; per il *Roman de la Resurrection* si veda anche LYDIE LANSARD, *De l'Évangile de Nicodème au Roman de la Résurrection d'André de Coutances*, in «Apocrypha», XVI (2005), pp. 229-252.

12 Per l'edizione e lo studio della versione «corta», si vedano: ALVIN E. FORD, *L'Évangile de Nicodème. Les versions courtes en ancien français et en prose*, Genève, Droz, 1973; RICHARD O'GORMAN, *Recensione a A. Ford, L'Évangile de Nicodème [...]*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XIX (1976), pp. 59-61; HUGH SHIELDS, *Légendes religieuses en ancien français (ms. 951 de la Bibliothèque de Trinity College à Dublin)*, in «Scriptorium», XXXIV (1980), pp. 59-71

- la traduzione antico-francese in prosa definita *Long version*, denominata anche *Gamaliel* (f₅).¹³

In area occitana si ritrovano:

- il poema anonimo in *couplets d'octosyllabes* che inizia con il verso *Sens e razos d'una escriptura*, costituito da 2792 versi (o₁);
- una versione dell'opera in prosa denominata *Lo Gènesi* (o₂);
- l'opera in prosa conosciuta come *Gamaliel* occitano (o₃).¹⁴

In area catalana:

- il poema anonimo e acefalo in *noves rimades* il cui primo verso superstite è *E la mira car tot era ensems*, di cui sopravvivono 2506 versi (c₁);
- l'opera in prosa nota come *Lo Gènesi*, una cronaca universale dalla Creazione a Costantino (c₂).¹⁵
- la versione catalana dell'opera occitana in prosa denominata *Gamaliel* (c₃).¹⁶
- l'opera in prosa conosciuta come *De les edats entrò a la generació de Jesucrist e d'alguns miracles que féu en sa infantesa* (c₄).¹⁷

In area castigliana:

- la traduzione castigliana della versione catalana del *Gamaliel*, a cura di Juan de Molina (s₁).

In area italiana:

- l'opera in prosa denominata *Passio o Vangelo di Nicodemo* (i₁);

¹³ Si tratta in realtà di più redazioni in francese antico di un'opera originariamente occitana: si veda oltre, il testo siglato o₃. Sul *Gamaliel* francese, che non manca certo di originalità rispetto all'"archetipo" in lingua d'oc, cfr. almeno LYDIE LANSARD, *De Nicodème à Gamaliel. Les réécritures de l'Évangile de Nicodème dans la littérature narrative médiévale (XII^e-XVII^e)*. Étude et éditions, Thèse de doctorat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2011.

¹⁴ Cfr. CYRIL P. HERSHON et PETER T. RICKETTS, *La tradition occitane de l'Évangile de Gamaliel, éditions et commentaires*, in «La France latine. Revue d'études d'oc», XCIV (2007), pp. 132-327

¹⁵ Per la versione occitana e catalana di *Lo Gènesi* (o₂ e c₂), rimando a *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache*, a cura di Hermann Suchier, Halle, Niemeyer, 1883, pp. 398-461, a MIQUEL VICTORIÀ AMER (a cura di), *Compendi historial de la Biblia que ab lo titol de «Genesi de Scriptura» trelladà del provençal a la llengua catalana Guillem Serra en l'any M. CCCC. LI*. Barcelona, Verdaguer, 1873, e, per ultimo, al recente studio di PHILIPPE BIU, *La Chronique universelle de la Création jusqu'à Constantin: un corpus occitan et catalan au XIV^e siècle*, 2 voll., Thèse de doctorat, Université de Pau et des Pays d'Adour, 2011.

¹⁶ Sul *Gamaliel* catalano, si vedano: PEDRO ARMENGOL VALENZUELA (a cura di), *Obras de S. Pedro Pascual, mártir, obispo de Jaen y religioso de la Merced*, 4 voll., Roma, Cuggiani, 1905, I (*Nueve leyendas o contemplaciones, el Libro de Gamaliel, la Destrucción de Jerusalem*); RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ, *Dos raros incunables en lengua catalana*, in «Revista de literatura medieval», XVII (2005), pp. 177-192.

¹⁷ GEMMA AVENOZA, *Presència de l'Evangelí de Nicodemus en un sermó català del s. XV*, in *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, a cura di Rafael Alemany et al., 3 voll., Alacant, Institut interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, I, pp. 321-333.

- l'opera in prosa detta *El Vangiolo di Nicchodemo*, versione italiana di *Lo Gènesi* catalano (i_2).¹⁸

Nel contesto italo-romanzo, però, sono senz'altro più numerosi gli esempi di traduzioni dirette di *EN*: già Iannucci informava di conoscere almeno una dozzina di redazioni peninsulari, soprattutto di area toscana e veneta.¹⁹ Purtroppo, nonostante il desiderio di approfondimento espresso dallo studioso italo-canadese, il suo è rimasto un intervento pionieristico che non ha avuto alcun seguito. Il terreno è, di fatto, praticamente vergine.

Gli scritti romanzi citati derivano da una delle tre redazioni principali di *EN*: A, B o C. *EN/A* rappresenta la redazione latina più utilizzata per le traduzioni occidentali *tout court*; in particolare, nell'area romanza ne derivano: $f_1, f_2, f_3, f_4A, f_4A^1$, e i_1 . Ugualmente vasta è la tradizione manoscritta dei suoi volgarizzamenti nelle lingue germaniche e slave.

Se la redazione A ha dato origine al maggior numero di traduzioni vernacolari, la redazione B ha avuto un riscontro un po' più limitato, esclusivo dell'area romanza.²⁰ Ne esistono soltanto otto versioni: tre occitane (o_1, o_2 e o_3), due catalane (c_2 e c_3), una francese (f_5), una castigliana (s_1) e una italiana (i_2). Tra queste, solamente due sono frutto di volgarizzamento diretto della fonte latina, o_1 e c_2 ; le altre sono piuttosto il risultato di adattamenti o traduzioni a partire proprio dalle due versioni romanze.²¹

L'albero genealogico [i nella pagina seguente](#) mostra le relazioni probabili (in certi casi sicure) tra le diverse redazioni delle traduzioni romanze di *EN/B*, sulla base delle conclusioni dei principali studiosi che si sono occupati della questione (Hermann Suchier, Paul Rohde, Lydie Lansard, Philippe Biu e da ultimo chi scrive).²²

2.1 LE TRADUZIONI METRICHE

Gli esempi oitanici costituiscono, a livello cronologico, i primi tentativi di traduzione di *EN* su suolo romanzo. Il *Roman de la Resurrection* (f_1), il più antico, è databile al principio del XIII secolo ed è dedicato a una nobildonna normanna, la dama *de Tribehou*. Si tratta di una traduzione parziale di *EN/A*, giacché André salta il racconto della Passione

¹⁸ Per i due testi italiani, cfr. rispettivamente CESARE GUASTI, *Il Passio o Vangelo di Nicodemo, volgarizzato nel buon secolo della lingua, e non mai fin qui stampato*, Bologna, Romagnoli, 1862, e *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache*, cit., pp. 573-588

¹⁹ Cfr. AMILCARE IANNUCCI, *The Gospel of Nicodemus in Medieval Italian Literature: A Preliminary Assessment*, in *The Medieval Gospel of Nicodemus*, ed. by Zbigniew Izydorczyk, Tempe, Arizona board of regents for Arizona state university, 1997, pp. 165-205, alle pp. 166-167.

²⁰ Cfr. IZYDORCZYK, *The Medieval Gospel of Nicodemus*, cit., p. 51.

²¹ Cfr. JOSEP IZQUIERDO, «*Emperò piadosament se creu per los feels*»: la tradició occitano-catalana medieval de l'apòcrif *Evangelium Nicodemi*, in *Intellectuals i escriptors a la baixa edat mitjana*, a cura di Lola Badia e Albert Soler, Barcelona, Curial, 1994, pp. 17-48; RICHARD O'GORMAN, *The Gospel of Nicodemus in the Vernacular Literature of Medieval France*, in *The Medieval Gospel of Nicodemus*, ed. by Zbigniew Izydorczyk, Tempe, Arizona board of regents for Arizona state university, 1997, pp. 103-131. Per un maggior approfondimento rinvio ad ALESSIO COLLURA, «*Sens e razos d'una escriptura*». *Per una nuova edizione critica della traduzione occitana dell'Evangelium Nicodemi*, in *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, sous la dir. d'Alain Lemaréchal et al., Nancy, Société de Linguistique Romane, [in corso di pubblicazione].

²² Si vedano, in proposito, i contributi dei suddetti studiosi riportati nella *Bibliografia* in calce al presente contributo.

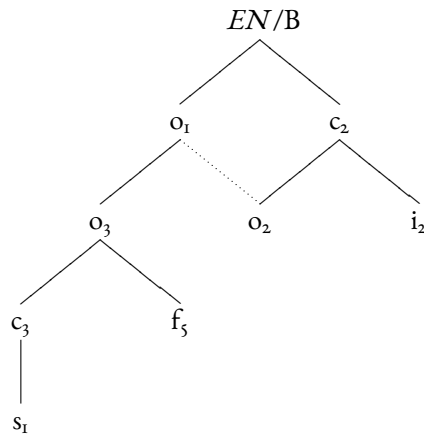


Figura 1: Rapporti tra le versioni vernacolari dipendenti da *EN/B*

(considerandolo noto) per cominciare direttamente dagli eventi della Crocifissione (*EN* 11) e prolungarsi fino alla cosiddetta *Lettera a Claudio* (*EN* 28). Il poema si trova nel ms. Additional 10289 della British Library, un codice composto nell'abbazia di Mont-Saint-Michel verso la metà del XIII secolo e in cui si ravvisa l'operato di tre diversi copisti.²³ La sezione centrale del ms., trascritto dalla mano 2, contiene – oltre alla traduzione di *EN* e al *Roman des Franceys*, sempre di André – una *chanson de geste* derivata dall'apocrifo *Vindicta Salvatoris*, un testo agiografico su San Nicasio, una traduzione anglo-normanna della *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonso e il *Compendium amoris* estratto dal *Chastoiement des dames* di Robert de Blois. La natura miscelanea del codice in cui sopravvive il *Roman* suggerisce che questa “riscrittura” di *EN* si inserisce in quel clima generale di traduzioni avvenute in territorio normanno e anglo-normanno proprio tra XII e XIII secolo. Essa partecipa al desiderio degli ambienti clericali e monastici di volgarizzare opere edificanti in modo da diffonderle a un pubblico di *illitterati*.²⁴

La seconda traduzione antico-francese (f_2) risale alla prima metà del XIII secolo ed è opera di un tale Chrétien di probabili origini normanne. Questa versione, definita «work of simple, unpretentious piety»,²⁵ si apre con una dedica alla Trinità e riporta l'intero *EN/A*, di cui però accorcia la sezione del *Descensus*. L'opera è tradita in due codici: il ms. Conventi Soppressi 99 della Laurenziana di Firenze e il ms. McClean 123 del Fitzwilliam Museum di Cambridge. Il testimone fiorentino presenta fatture anglo-normanne attribuibili al XIII secolo ed è codicologicamente bipartito: la prima sezione, la più importante (quella che qui interessa) conserva i *Sermons* di Maurice de Sulli preceduti dal *Credo* o da estratti dei Vangeli in latino (cc. 1r-89r), il «Vangelo di Nicodemo»

²³ Sul ms. Additional 10289, cfr. *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, ed. by Harry L. Ward and John A. Herbert, 3 vols., London, British Museum Press, 1883-1910, I, pp. 179-180 e 812-813.

²⁴ Si veda FRANÇOISE LAURENT, *Plaire et édifier. Les récits hagiographiques composés en Angleterre aux XI^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 1998, p. 630.

²⁵ DOUGLAS OWEN, *The Vision of Hell. Infernal Journeys in Medieval French Literature*, New York, Barnes&Noble, 1970, p. 101.

tradotto da *Chrétien* (cc. 92r-110r), la *Vie de saint Gilles* di Guillaume de Berneville (cc. 111r-144r) e una *Vie de saint Jean Baptiste* (144r-146r) che trae spunto, oltre che da Luca, da alcuni scritti apocrifi. In questo caso la traduzione di *EN* si inserisce in un chiaro contesto agiografico. Quello di Cambridge, invece, è un esempio «of a volume which had an association with the nuns of the Order of Fontevraud and in particular with the house of Nuneaton».²⁶ Il codice, particolarmente danneggiato, è copiato da sei mani: le prime del 1300 ca., ma comunque tutte ascrivibili al XIV secolo. Il ms. conserva il *Chateau d'Amour* di Robert Grosseteste (cc. 1r-7v), il cap. 17 del *Mirour de Seinte Eglyse* (fcc. 7v-9r), la traduzione normanna di *Chrétien* di *EN* (cc. 10v-27v), il *Bestiare* di Guillaume le cler (cc. 36r-65v), l'*Apocalisse* con una traduzione francese in versi (cc. 66r-105v), le *Ore della Vergine* (cc. 106r-107r), la *Pregghiera dello Pseudo-Agostino* (c. 109r), un secondo estratto dal *Mirour de Seinte Eglyse* (cc. 110r-113r), la *Conduct of Life* (cc. 115r-120r). Tutti i testi sono di natura moralizzante e meditativa e rivestono una funzione didattico-educativa.²⁷

La terza traduzione in versi (f₃) – sempre anglo-normanna e ascrivibile alla seconda metà del XIII sec. – è anonima e si conserva in un ms. inglese del XIV secolo, il 522 del Lambeth Palace (Londra). Come la versione di *Chrétien*, essa si apre con la dedica alla Trinità e contiene l'apocrifo nicodemiano per intero, compresa la «Lettera di Pilato a Tiberio»; ma a differenza dei suoi predecessori «the anonymous writer provides no epilogue, no revelations or personal touches about himself or his condition».²⁸ Il ms., oltre al *Château d'Amour*, contiene molti poemi devozionali in francese antico: il dato più eclatante è la centralità ricoperta da testi riguardanti la Passione di Cristo o incentrati sulla figura della Vergine; inoltre, è presente anche un poema sui «Quindici segni del Giudizio», che – come vedremo – costituisce un *trait d'union* tra alcuni testi nati sulla scorta della traduzione di *EN*. Queste prime versioni metriche di *EN* sono tutte legate alla Normandia o all'Inghilterra anglo-normanna, e ciò non stupisce se si pensa alla precocità con cui *EN* penetra nell'area insulare e alla sua conseguente popolarità. Non bisogna poi dimenticare la rilevanza delle traduzioni di carattere sacro e didattico, in voga nel contesto normanno e anglo-normanno come momento basilare perché attecchiscano credenze e leggende.²⁹ In generale i contesti codicologici in cui compaiono queste prime traduzioni oitaniche suggeriscono una ricezione di *EN* entro ambienti monastici, sicuramente per fini edificanti e «divulgativi». D'altronde *EN* circolava in ambienti religiosi galloromanzi già tra XI e XII secolo, come attestano le letture di Lazzerini dell'*Alba bilingue* di Fleury (in cui, a detta della filologa, si profila il motivo caro all'innodia della discesa agli Inferi) e della *Passione di Clermont-Ferrand*.³⁰

Il Midi francese contempla un solo testo in versi legato a *EN*: il poema occitano *Sens e razos d'una escriptura* (d'ora in avanti *SeR*), trasmesso integralmente dal ms. fr. 1745

26 BETTY HILL, *A Manuscript from Nuneaton. Cambridge Fitzwilliam Museum Ms McLean 123*, in «Transactions of the Cambridge Bibliographical Society», XII (2002), pp. 191-205, a p. 191.

27 Da quanto si apprende da MADELEINE BLAESS, *Les manuscrits français dans les monastères anglais au moyen âge*, in «Romania», XCIV (1973), pp. 321-358, alle pp. 356-357, nel Medioevo dovevano esistere almeno altre due copie dell'opera di *Chrétien* conservate nell'Abbazia di Leicester.

28 O'GORMAN, *The Gospel of Nicodemus in the Vernacular Literature of Medieval France*, cit., p. 105.

29 Per una panoramica sulla storia della letteratura anglo-normanna, rinvio a MARGHERITA LECCO, *Storia della letteratura anglo-normanna (XII-XIV secolo)*, Milano, LED, 2011.

30 Si veda LUCIA LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001, pp. 19-23 e 17-18.

(P) e parzialmente dal ms. Harley 7403 (L), entrambi della fine del sec. XIII.³¹ A questi due codici principali va affiancato, come esempio di tradizione indiretta, il ms. catalano 451 della Biblioteca de Catalunya (C), del XV sec., che tramanda, alle cc. 73v-88v, 812 versi corrispondenti alla porzione finale del testo secondo una lezione affine a P. Per una questione di esaustività, bisogna segnalare la trascorsa esistenza di un codice del XIV sec., già a Torino, Biblioteca Nazionale, ms. L VI. 36 (T), contenente una parziale traduzione antico-francese del poemetto. L'autore del volgarizzamento o₁ traduce i 27 capitoli dell'*EN/B*, anticipati dal cosiddetto "primo prologo" (peculiare di *EN/B*). L'Anonimo aggiunge una premessa nella quale giustifica la sua attività traduttoria e introduce il lettore alla materia che si appresta a narrare: una sintesi di 'fatti e detti' ricavati da una scrittura *celada*, 'segreta'. Dopo una traduzione abbastanza fedele di *EN/B* (in cui si inframmezza un *Planctus Mariae*), la narrazione prosegue con la storia degli apostoli e dei discepoli sparsi per il mondo a predicare la Buona novella; quindi fanno seguito un *excursus* sulle tribolazioni dell'umanità, la storia dell'avvento dell'Anticristo, infine i «Quindici Segni del Giudizio» e una breve visione di quest'ultimo.³² Proprio queste ultime sezioni suggeriscono l'inquadramento storico di *SeR*, in rapporto all'introduzione nel meridione francese delle idee gioachimite: gli Spirituali ivi diffusi erano accomunati da alcuni tratti, tra cui una forte attesa apocalittica dell'arrivo dell'Anticristo e del rinnovamento della Chiesa. Il legame tra *SeR* e gli ambienti degli Spirituali pare suffragato dalla natura stessa dei *codices* latori del poema: sia L che P, miscellanee dal carattere didattico-morale e di soggetto religioso, contengono opere di chiara ascendenza francescana.³³ La natura composita ed escatologica di o₁, dunque, trova in questa prospettiva una spiegazione probabilmente più profonda.

In ambito catalano si annovera *E la mira car tot era ensems* (c₁), un poema che rientra nel genere delle «Passioni» in versi e che infarcisce la storia-base dei vangeli con elementi leggendari – come il racconto del legno della croce o la leggenda dei trenta denari – e temi apocrifi tratti proprio da *EN*. L'opera è conservata nel ms. 1029 della Biblioteca de la Universitat de Barcelona, della metà del sec. XIV.³⁴ Nonostante l'incompletezza del

31 Cfr. ILARIA ZAMUNER, *Per l'edizione critica dei volgarizzamenti provenzali dell'Epistola ad Alexandrum de dieta servanda*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002)*, publiés par Rossana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella, Roma, Viella, 2003, pp. 757-759; GABRIELE GIANNINI e MARIANNE GASPERONI (a cura di), *Vangeli occitani dell'infanzia di Gesù. Edizione critica delle versioni I e II*, Bologna, Pàtron, 2006, I, pp. 68-77. *SeR* è leggibile anche in *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache*, cit., pp. 1-84.

32 L'opera, in *ivi*, conta 2792 vv.; la porzione riguardante l'Anticristo e i Segni è quella ugualmente contenuta in C. Il reperimento di quest'ultimo testimone è significativo per la storia di o₁. L'esistenza di un testo limitato alle ultime due "sezioni" di *SeR* apre una serie di interrogativi: quale versione è quella originale? Ovvero, questa sezione nasce unita alla traduzione occitana dell'*EN* o è tratta da un testo già esistente e poi rifiuto con la traduzione dell'apocrifo?

33 Intorno agli anni settanta del XIII secolo si diffuse il cosiddetto francescanesimo spirituale che, nel contesto occitano, fu alimentato dalla predicazione di Pietro di Giovanni Olivi (lungo l'asse Béziers – Narbonne – Montpellier) e di Ugo di Digne, più a oriente, tra Marsiglia e Hyères, ma anch'esso legato a Montpellier. Per un maggiore approfondimento, rinvio a COLLURA, «*Sens e razos d'una escriptura*». *Per una nuova edizione critica della traduzione occitana dell'Evangelium Nicodemi*, cit.

34 Per una descrizione sommaria del codice, si veda FRANCISCO MIQUEL ROSELL, *Inventario general de ma-*

testo sopravvissuto, «the poem is an interesting, perhaps even original example of a Passion narrative in verse, for it interpolates, in a unique way, the tale of Antichrist into a translation of the *Descensus* with feature of *EN C*». ³⁵ La particolarità di *E la mira* consiste proprio nell'uso di una pluralità di fonti che l'autore decide di unire e contaminare: l'Anonimo sembra in effetti spinto dalla volontà di collazionare in un'opera organica le più importanti e diffuse leggende apocrife circolanti tra XIII e XIV secolo. *EN* viene quindi sfruttato come base per il racconto su Giuseppe d'Arimatea e per la descrizione del *Descensus*: ciò non stupisce se si pensa che proprio queste due sezioni sono responsabili del grande successo dell'apocrifo. Importante, poi, è anche la traduzione del capitolo 28 tipico di *EN/C*. Infine, come l'occitano *SeR*, *E la mira* include il racconto sull'Anticristo (inframmezzato nello stesso *Descensus*) e si conclude con una sezione consacrata ai «Quindici Segni del Giudizio» ispirata a varie fonti, tra cui la *Legenda aurea*. La presenza di queste porzioni escatologiche suggerisce di situare i poemi occitano e catalano in un cortocircuito di relazioni che contribuisce ad alimentare la tipica prospettiva di condivisione culturale e storico-letteraria tra due civiltà, al di qua e al di là dei Pirenei, estremamente omogenee almeno fino al principio del XV secolo: e a maggior ragione, non stupisce che proprio in seno alla letteratura apocalittica – alimentata dalla spiritualità francescana presente in quei territori – si facciano più incisivi i rapporti tra Occitania e Catalogna. ³⁶

3 ADATTAMENTI E RISCRIITTURE GALLOROMANZE

Nonostante mi sia dedicato programmaticamente alle traduzioni in versi, è indubbio che il maggior successo di *EN* sia passato attraverso la prosa «as a vehicle for serious literature in the early thirteenth century»: le complesse tradizioni manoscritte in tutta la Romània ne danno prova, in particolare quelle antico-francesi. ³⁷

Al di là delle versioni prosastiche che riproducono il testo di *EN* secondo una *translatio* quasi *ad litteram*, ³⁸ si rintracciano alcuni “adattamenti” (spesso mediati) dell'apo-

nuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Junta Técnica, 1961, III, s.v. *ms. 1029*.

³⁵ JOSEP IZQUIERDO, *The Gospel of Nicodemus in Medieval Catalan and Occitane Literatures*, in *The Medieval Gospel of Nicodemus*, ed. by Zbigniew Izydorczyk, Tempe, Arizona board of regents for Arizona state university, 1997, pp. 133-164, a p. 146.

³⁶ Per i rapporti tra Occitania e Catalogna (in particolare per gli aspetti relativi alla letteratura religiosa), si vedano: STEFANO ASPERTI, *Flamenca e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, in «Cultura Neolatina», XLV (1985), pp. 50-103; LOLA BADIA, *L'aportació de Ramon Llull a la literatura en llengua d'oc: per un replantejament de les relacions Occitània-Catalunya a la baixa edat mitjana*, in *Actes del vuitè Col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes (Tolosa de Llenguadoc, 12-17 de setembre 1988)*, 2 voll., publicades a cura d'Antoni M. Badia i Margarit i de Michel Camprubí, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, II, pp. 261-295; STEFANO MARIA CINGOLANI, *La Vida de Sant Alexi catalana. Noves rimades didàctico-religiose fra Catalogna e Occitania*, in «Studi catalani e provenzali», LXXXVIII (1990), pp. 79-112; IDEM, *La letteratura religiosa in Occitania e Catalogna fra XI e XIII secolo*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XLIV (1993-1994), pp. 37-55.

³⁷ O'GORMAN, *The Gospel of Nicodemus in the Vernacular Literature of Medieval France*, cit., pp. 106-107.

³⁸ Per cui rimando all'introduzione di FORD, *L'Évangile de Nicodème*, cit.

crifo: ad es. nel ms. fr. 15219 della BNF (Paris) e nei mss. Royal 20 B. V ed Egerton 2781 della British Library. Il codice parigino, quattrocentesco, contiene testi didattici ed edificanti, sia in prosa che in versi;³⁹ la “parafrasi” ivi contenuta è un sunto degli eventi narrati in *EN* sulla falsariga di quanto si legge nello *Speculum historiale* di Vincent de Beauvais: comincia dalla deposizione di Cristo, ha come fulcro la storia di Giuseppe d’Arimatea e comprende una «Discesa agli inferi» molto scorciata. I mss. londinesi conservano invece un’opera composita in anglo-normanno che unisce brani derivanti da *EN* con un *Placatus Mariae* d’ispirazione biblica. L’elemento fondamentale consiste – ancora una volta – nella centralità dell’episodio dell’imprigionamento e della liberazione soprannaturale dell’arimateo, in contrasto con il poco spazio riservato al *Descensus*: a livello ricezionale, i due codici – rispettivamente una miscelanea devozionale e un libro d’ore, entrambi della prima metà del XIV secolo, miniati e di ottima fattura – danno prova del maggior interesse riservato a Giuseppe d’Arimatea sul suolo inglese in qualità di “apostolo di Britannia”.⁴⁰ In qualche modo essi testimoniano un processo di “canonizzazione” dell’apocrifo, mediato non tanto dall’istituzionalizzazione della «Discesa agli inferi», quanto dal personaggio di Giuseppe come figura di continuità tra gli eventi della Passione e la contemporaneità medievale suggellata dal *Graal* e dalle leggende sviluppatesi attorno ad esso.⁴¹

Una peculiare testimonianza di risemantizzazione del contenuto di *EN* è ravvisabile in un’opera metrica dalla tradizione manoscritta non indifferente che la *vulgata* critica ha definito – sulla base del suo verso incipitario – come *Selon la sentence du philozophe Aristote*.⁴² Si tratta di una *Passio* narrativa di natura composita attribuibile ai primi anni del XV secolo e che combina del materiale devozionale e didattico tratto da diverse fonti (padri della Chiesa, filosofi e teologi medievali) con una serie di racconti biblici derivanti da vangeli e leggende apocrife, tra cui spiccano, oltre a una parafrasi di *EN*, la leggenda di Giuda e la storia di Longino (spesso inframmezzate entro le traduzioni romanze di *EN*). La caratteristica più interessante di *Selon la sentence* è il rapporto (ancora tutto da indagare) che l’opera intratterrebbe con le *Meditationes vitae Christi* dello pseudo-

39 RICHARD O’GORMAN, *The Text of the Middle French Évangile de Nicodème from Paris*, *Bibliothèque National*, fr. 15219, in «Medium Aevum», LXI (1992), pp. 298-302.

40 Cfr. VALERIE LAGORIO, *Joseph of Arimathea. The Vita of a Grail Saint*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», CXI (1975), pp. 54-68. Per una breve descrizione dei due codici, oltre a *The Middle English Prose Complaint of Our Lady and Gospel of Nicodemus*, ed. by William C. Marx and Jeanne Drennan, Heidelberg, Winter, 1987, si vedano almeno: RUTH J. DEAN and BOULTON B. MAUREEN, *Anglo-Norman Literature. A Guide to Texts and Manuscripts*, London, Anglo-Norman Text Society, 1999, e KATHERINE A. SMITH, *Art, Identity and Devotion in Fourteenth-Century England. Three Women and their Books of Hours*, London, British Library, 2003.

41 Sul *Graal* e le sue «metamorfosi», si veda il recente contributo di FRANCESCO ZAMBON, *Metamorfosi del Graal*, Roma, Carocci, 2012.

42 Si tratta di un testo portato all’attenzione da Alexandre Micha alla fine degli anni sessanta dello scorso secolo, ma di fatto trascurato dagli studiosi: cfr. ALEXANDRE MICHA, *Une rédaction de la Vengeance de Notre Seigneur*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune, professeur à l’Université de Liège*, 2 voll., Gembloux, Duculot, 1969, II, pp. 1291-1298, a p. 1291. I manoscritti implicati nella trasmissione sono dieci: Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 864; i mss. fr. 968, 969, 973 e 975 della BNF (Paris); Bern, Bürgerbibliothek, ms. 82; Copenhagen, Kongelige Bibliotek, ms. De Thott 132; Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, mss. 2076 e 6869; Privas, Archives départementales de l’Ardèche, ms. 4 (I. 3).

Bonaventura e con la cosiddetta *Passion Isabeau*, opere popolari di chiara ascendenza francescana e spirituale.⁴³

Oltre alle numerose parafrasi e rielaborazioni di *EN*, a dare credito alla sua fortuna e diffusione non risultano marginali le appropriazioni di temi e motivi appartenenti all'apocrifio da parte di scritti "altri", afferenti a diverse tipologie poetiche e prosastiche, anche di natura laica. È soprattutto nel contesto letterario oitanico che compaiono, fin del XII secolo (se non da prima), riferimenti ad alcuni elementi, storie o personaggi del *Vangelo di Nicodemo* all'interno di *romans* o nei *credos* delle *chansons de geste*, a testimonianza della grande popolarità del nostro apocrifio. Sorvolando sul precoce appunto di Gregorio di Tours nella sua *Historia francorum*, è abbastanza noto agli studiosi come la leggenda e la storia di Giuseppe d'Arimatea si siano saldamente intrecciate con la florida letteratura francese del Graal.⁴⁴ Alla fine del XII secolo Robert de Boron compone *Le Roman de l'estoire dou Graal*, noto anche come *Joseph d'Arimathie*, ovvero l'antefatto di quel *Conte du Graal* (o *Perceval*) lasciato incompleto da Chrétien de Troyes, che possedeva già in nuce alcuni riferimenti all'*Evangelium Nicodemi*.⁴⁵ Nel suo romanzo in versi Robert fa del *graal* di Chétien il «Santo Graal», la coppa usata da Cristo per contenere il vino consacrato nell'Ultima Cena e riusata da Giuseppe d'Arimatea come recipiente per il sangue di Gesù durante la preparazione del corpo per la sepoltura. A livello contenutistico, la lettura dei vv. 439-960 del *Joseph d'Arimathie*, che raccontano la richiesta del corpo di Gesù da parte di Giuseppe e il conseguente imprigionamento dell'arimatese, non possono non richiamare i capitoli centrali del nostro apocrifio.⁴⁶ Nel

43 Cfr. O'GORMAN, *The Gospel of Nicodemus in the Vernacular Literature of Medieval France*, cit., p. 115; EDELGARD DUBRUCK, *The Passion Isabeau (1398) and Its Relationship to Fifteenth-Century Mystères de la Passion*, in «Romania», CVII (1986), pp. 77-91, e *La Passion Isabeau: une édition du manuscrit fr. 966 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, sous la dir. d'Edelgard DuBruck, New York-Bern-Frankfurt am Main, Peter Lang, 1990.

44 Per l'*Historia francorum* e i riferimenti all'*Evangelium Nicodemi*, cfr. ZBIGNIEW IZYDORCZYK and JEAN-DANIEL DUBOIS, *Nicodemus's Gospel before and beyond the Medieval West*, in *The Medieval Gospel of Nicodemus*, ed. by Zbigniew Izydorczyk, Tempe, Arizona board of regents for Arizona state university, 1997, pp. 21-41, a p. 27: «He [= Gregory of Tours] gave an impression that the text consisted primarily of a miraculous narrative concerning Joseph of Arimathea combined with the story of the Passion. These two narratives indeed correspond to the first thirteen chapters of the extant *Acts of Pilate*. Gregory knew also the story of Pilate's suicide [...] but he seemed unaware of the narrative of the Descent into Hell, apparently not yet part of the *AP*. It is possible that he knew a version of the apocryphal text corresponding to Tischendorf's Greek recension A».

45 Sul *Perceval*, cfr. almeno: CHRÉTIEN DE TROYES, *Le roman de Perceval, ou Le conte du Graal*, édition critique par Keith Busby, Tübingen, Niemeyer, 1993; ROBERT DE BORON, *Il libro del Graal. Giuseppe di Arimatea, Merlino, Perceval*, a cura di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 2005; e CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou Le Conte du Graal*, traduction et présentation par Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 2012. Si vedano, in particolare, i vv. 585-588.

46 Il testo del *Joseph d'Arimathie* è leggibile in ROBERT DE BORON, *Joseph d'Arimathie*, a critical edition by Richard O'Gorman, Toronto, Pontifical Institute of mediæval studies, 1995. Cfr. anche ROBERT DE BORON, *Il libro del Graal. Giuseppe di Arimatea, Merlino, Perceval*, cit. Si veda anche quanto afferma O'Gorman: «Robert's vision led him to combine apocryphal elements of the Joseph story with other pseudo-canonical texts to produce a vast fictional canvas of the establishment of Christianity and its transfer to Britain, a sort of *translatio sacri*, to link up with the Arthurian legend in the process of elaboration at that time. It was Robert who conceived this remarkable idea of bridging the gap between Chrétien's *graal* and sacred history with a narrative centered on the figure of Joseph of Arimathea» (O'GORMAN, *The Gospel*

corso del XIII secolo compaiono le prime versioni in prosa del *Joseph d'Armathie*, che assieme al *Perceval* in prosa (il *Didot-Perceval*) e al *Roman de Merlin* andrà a costituire una trilogia che servirà come base per una grande compilazione di romanzi prosastici: la cosiddetta *Vulgata* dei Romanzi arturiani.⁴⁷ Naturalmente, molte opere di questo vasto ciclo mutuano ed ereditano la leggenda di Giuseppe d'Arimatea, contribuendo a renderla sempre più popolare.⁴⁸ Ma accanto agli eventi legati alla figura dell'arimateo, un altro tema originario dell'*Evangelium Nicodemi* riscuoterà ampio successo all'interno della letteratura medievale del Graal: il *Descensus Christi ad inferos*. Così, già ai vv. 593-609 del *Joseph d'Armathie* si rintraccia un piccolo spaccato della discesa di Gesù e della liberazione dei giusti dal limbo infernale; poi, all'inizio del *Merlin*, Robert de Boron riprende tale riferimento al *Descensus* «by returning to that point in the narrative where the devil bemoans the loss of the “friends” of Christ».⁴⁹

L'interesse verso il cosiddetto *Harrowing of Hell* è in realtà ben più remoto ed emerge già a partire dai primi esempi di letteratura in volgare romanzo: fin dalla cosiddetta *Passion di Clermont-Ferrand*.⁵⁰ Quindi, progressivamente, la semplice allusione presente

of Nicodemus in the *Vernacular Literature of Medieval France*, cit., p. 121). Si veda anche MICHEL ZINK, *Robert de Boron, la nature du Graal et la poétique du salut*, in *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2003, pp. 251-306; ma anche la lezione tenuta dallo stesso Zink per il corso 2000-2001 del Collège de France, sul *Joseph d'Armathie de Robert de Boron* (il cui testo è disponibile on-line: http://www.college-de-france.fr/media/michel-zink/UPL31716_zink.pdf, sito consultato il 27/03/2015), con interessanti spunti sulla traduzione neerlandese del *Joseph* e dove si legge: «Le lien essentiel entre le roman de Robert de Boron et l'Évangile de Nicodème est senti avec une telle évidence par ses contemporains que sa traduction néerlandaise, choquée par les libertés qu'il prend à l'égard de sa source, réintroduit une traduction littérale de l'Évangile de Nicodème là où le *Joseph d'Armathie* s'en écarte» (p. 823).

- 47 Per il *Joseph* in prosa, cfr. RICHARD O'GORMAN, *The Prose Version of Robert de Boron's Joseph d'Armathie*, in «Romance Philology», XXIII (1970), pp. 449-461 e RICHARD O'GORMAN, *La tradition manuscrite du Joseph d'Armathie en prose de Robert de Boron*, in «Revue d'Histoire des Textes», I (1971), pp. 145-181, e ROBERT DE BORON, *Joseph d'Armathie*, cit. Sul *Roman de Merlin*, cfr. almeno ROBERT DE BORON, *Merlin. Roman du XIII^e siècle*, édition critique par Alexandre Micha, Genève, Droz, 1979; per il testo in prosa, cfr. *Merlin. Roman en prose du XIII^e siècle*, sous la dir. de Gaston Paris et Jacob Ulrich, 2 t., Paris, Didot, 1886. Sul *Didot-Perceval*, si veda *The Didot-Perceval, according to the Manuscripts of Modena and Paris*, ed. by William Roach, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1941. Per la traduzione italiana della trilogia, cfr. ROBERT DE BORON, *Il libro del Graal. Giuseppe di Arimatea, Merlino, Perceval*, cit. La versione «vulgata» è edita in *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, ed. by Heinrich O. Sommer, 7 vols., Washington, The Carnegie Institution of Washington, 1907-1913, VII (*Supplement. Le livre d'Artus*). Tra i romanzi che accolgono la storia dell'arimateo si veda l'*Estoire del Saint Graal*, fortemente indebitata con la versione in prosa del *Joseph d'Armathie* di Robert de Boron. Cfr. anche CATALINA GİRBEA, *La couronne ou l'aurole. Royauté terrestre et chevalerie céleste dans la légende arthurienne*, Turnhout, Brepols, 2007.
- 48 Cfr. O'GORMAN, *The Gospel of Nicodemus in the Vernacular Literature of Medieval France*, cit., p. 122: «[the] basic story of Joseph of Arimathea was embroidered and transformed in numerous ways and absorbed into many thirteenth-century Grail romances».
- 49 *Ivi*, pp. 122-123. I vv. 1-16 del *Roman de Merlin* sembrano indebitati con il capitolo 22 del *Descensus EN/A: Mout fu li ennemis courciez / quant enfer fu ainsi brisiez, / car Jhesus de mort suscita, en enfer vint et le brisa. / Adam et Eve en ha gité / ki la furent en grant viuté. / O lui emmena ses amis / lassus ou ciel, en paradis. / Quant deable ce aperçurent, / ausi cum tout enragié furent; / mout durement se merveillierent / et pour ce tout s'atropelerent / et disoient: “Qui est cist hon / qui ha teu vertu et tel non? / Car nos fermetez ha brisies, / les portes d'enfer depecies” (cfr. ROBERT DE BORON, *Merlin. Roman du XIII^e siècle*, cit.).*
- 50 Per uno sguardo generale ma approfondito sulle origini delle letterature romanze, rinvio ai contributi sem-

nell'antico testo occitano diviene il tema centrale di numerose Passioni narrative in versi tra le quali si annovera la famosa *Passion des jongleurs*: «This narrative passion, surviving in several versions and in many manuscripts, was immensely popular and provided many of the apocryphal elements that passed into the dramatic literature of late medieval France».⁵¹ In effetti, l'influenza più marcata del motivo del *Descensus* si rintraccia nel dramma liturgico, di cui la letteratura francese medievale offre un ampio spaccato esemplificativo. Sarebbe inopportuno, in questa sede, ripercorrere in modo approfondito gli sviluppi del tema all'interno di un genere di per sé così complesso e dai multiformi esiti. Mi limito dunque a ricordare una serie di opere drammatiche in cui è palese l'influsso più o meno mediato del Vangelo di Nicodemo: la *Passion du Palatinus*, la *Passion d'Autun*, una *Resurrection du Sauveur*; accanto a cui bisogna segnalare i quattrocenteschi *Mystères de la Passion*: la *Passion de Semur*, la *Passion d'Arras* e la cosiddetta *Passion* di Greban.⁵² Inoltre, l'esempio più significativo dell'influenza di *EN* sulla letteratura teatrale è forse

pre attuali di MARIA LUISA MENEGHETTI, *Le origini delle letterature medievali romanze*, Roma-Bari, Laterza, 2004 (ove la discussione sul testo di Clermont-Ferrand si trova rispettivamente alle pp. 169 e 179-180) e di STEFANO ASPERTI, *Origini romanze. Lingue, testi antichi, letterature*, Roma, Viella, 2006. Specificamente sulla *Passione di Clermont-Ferrand* si vedano almeno D'ARCO SILVIO AVALLE, *Cultura e lingua francese delle origini nella Passion di Clermont-Ferrand*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, e LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, cit., pp. 17-18. Nei 516 *octosyllables* assonanzati a due a due si relazionano gli avvenimenti compresi tra l'ingresso di Gesù a Gerusalemme e la Pentecoste (inclusa la discesa agli Inferi). In particolare, nella *Passion di Clermont-Ferrand* si legge: *Qua e l'efern dunc asalit / fort Satanan alo venguat: / per soa mort si l'a vencut / que contra homne non a vertud/ [...] / Equi era li om primers / el soi enfant per son pecchiad / [...] de cel enfern toz los livret, / en paradis los arberget.*

- ⁵¹ Sui motivi mutuati da *EN* e presenti nella *Passion des jongleurs* cfr. O'GORMAN, *The Gospel of Nicodemus in the Vernacular Literature of Medieval France*, cit., pp. 124-125 (da cui è tratta la citazione) e n. 85. Sulla *Passion des jongleurs* si veda *La Passion des jongleurs. Texte établi d'après la Bible des sept estaz du monde de Geufroi de Paris*, édition critique par Anne Joubert Amari Perry, Paris, Beauchesne, 1981.
- ⁵² Per la *Passion* «del Palatino» e la *Passion d'Autun*, entrambe derivanti dall'opera narrativa *Passion des jongleurs*, rinvio rispettivamente a *La Passion du Palatinus. Mystère du XIV^e siècle*, éditée par Grace Frank, présentée et traduite par Jacques Ribard, Paris, Champion, 1992, e a *La Passion d'Autun*, sous la dir. de Grace Frank, Paris, Société des anciens textes français, 1934. Per un *accessus* immediato si consulti anche GRACE FRANK, *The Medieval French Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1960, pp. 126-131. La *Resurrection du Sauveur* si trova nel ms. 1131 della Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi: cfr. *ivi*, p. 139; un'edizione relativamente moderna – seppur difficilmente accessibile – si trova in JAMES FRANKLIN BURKS, «*La Resurrection Nostre Seigneur Jhesucrist*» from Manuscript 1131 of the Sainte-Geneviève Library in Paris. *A Critical Edition*, PhD dissertation, Indiana University, 1957. La letteratura scientifica sui *Mystères* è abbastanza ampia; oltre a ÉMILE ROY, *Le mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle. Étude sur les sources et les classements des mystères de la Passion accompagné de textes inédits*, Paris-Dijon, Université de Dijon, 1903-1904, segnalo la *Bibliographie des miracles et mystères français* par Graham A. Runnalls (<http://toison.dor.byu.edu/fmddp/bmmf.html>, sito consultato il 27/03/2015). In area occitana, è indispensabile il rinvio a NADINE HENRARD, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998. Sulla *Passion de Semur*, che traduce interi capitoli dell'*EN*, cfr.: ROY, *Le mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, cit., p. 83; *The Passion de Semur*, ed. by Peter T. Durbin and Lynette R. Muir, Leeds, University of Leeds Press-Centre for Medieval Studies, 1981. La *Passion d'Arras*, attribuita a Eustache Mercadé, sembra essere la più antica nel gruppo dei *Mystères*: cfr. WALTER BECKER, *Die Sage von der Höllenfabrt Christi in der altfranzösischen Literatur*, in «*Romanische Forschungen*», xxxii (1913), pp. 897-972, alle pp. 942-953, e JEAN-PIERRE BORDIER, *Eustache Mercadé, auteur de la Passion d'Arras et de la Vengeance Nostre Seigneur*, in *Arras au Moyen Âge. Histoire et littérature*, sous la dir. de Marie M. Castellani et Jean-Pierre Martin, Arras, Artois Presses Université, 1994, pp. 197-218. Per la *Passion Greban*, cfr. *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Greban*, sous la dir. de Gaston Paris et Gaston Raynaud, Paris, Vieweg, 1878.

costituito dal *Mystère de la Passion Nostre Seigneur* contenuto nel ms. 1131 della Bibliothèque Sainte-Geneviève: «the first full-length Passion play of the French Middle Ages and a landmark in the evolution of the great mysteries of the fifteenth century».⁵³

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGRIGOROAELI, VLADIMIR, *Evangelium Nicodemi / Acta Pilati*, in *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI^e – XV^e). Étude et Répertoire*, sous la dir. de Claudio Galderisi, 2 t., Turnhout, Brepols, 2011, II/1, pp. 185–190. (Citato a p. 31.)
- AMER, MIQUEL VICTORIÀ (a cura di), *Compendi historial de la Biblia que ab lo títol de «Genesi de Scriptura» trelladà del provençal a la llengua catalana Guillem Serra en l'any M. CCCC. LI*. Barcelona, Verdager, 1873. (Citato a p. 32.)
- ARMENGOL VALENZUELA, PEDRO (a cura di), *Obras de S. Pedro Pascual, mártir, obispo de Jaen y religioso de la Merced*, 4 voll., Roma, Cuggiani, 1905, I (*Nueve leyendas o contemplaciones, el Libro de Gamaliel, la Destrucción de Jerusalem*). (Citato a p. 32.)
- ASPERTI, STEFANO, *Flamenca e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, in «Cultura Neolatina», XLV (1985), pp. 50-103. (Citato a p. 37.)
- *Origini romanze. Lingue, testi antichi, letterature*, Roma, Viella, 2006. (Citato a p. 41.)
- AVALLE, D'ARCO SILVIO, *Cultura e lingua francese delle origini nella Passion di Clermont-Ferrand*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962. (Citato a p. 41.)
- AVENOZA, GEMMA, *Presència de l'Evangelí de Nicodemus en un sermó català del s. XV*, in *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, a cura di Rafael Alemany, Josep Lluís Martos e Josep Miquel Manzanaro, 3 voll., Alacant, Institut interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, I, pp. 321-333. (Citato a p. 32.)
- BADIA, LOLA, *L'aportació de Ramon Llull a la literatura en llengua d'oc: per un replantejament de les relacions Occitània-Catalunya a la baixa edat mitjana*, in *Actes del vuitè Col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes (Tolosa de Llengua-doc, 12-17 de setembre 1988)*, 2 voll., publicades a cura d'Antoni M. Badia i Margarit i de Michel Camprubí, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, II, pp. 261-295. (Citato a p. 37.)
- BARBER, RICHARD, *Graal*, Casale Monferrato, Piemme, 2004. (Citato a p. 30.)
- BECKER, WALTER, *Die Sage von der Höllenfahrt Christi in der altfranzösischen Literatur*, in «Romanische Forschungen», XXXII (1913), pp. 897-972. (Citato a p. 41.)
- ⁵³ O'GORMAN, *The Gospel of Nicodemus in the Vernacular Literature of Medieval France*, cit., p. 128, dove si legge anche: «With the exception of the canonical gospels, the EN represents the single most important source for the Sainte-Geneviève *Passion*, which draws extensively on a manuscript akin presumably to Tischendorf's Latin A». Per l'edizione della *Passion Sainte-Geneviève*, cfr. *Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur du ms. 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, édition critique par Graham A. Runnalls, Genève, Droz, 1974.

- BIU, PHILIPPE, *La Chronique universelle de la Création jusqu'à Constantin: un corpus occitan et catalan au XIV^e siècle*, 2 voll., Thèse de doctorat, Université de Pau et des Pays d'Adour, 2011. (Citato a p. 32.)
- BLAESS, MADELEINE, *Les manuscrits français dans les monastères anglais au moyen âge*, in «Romania», XCIV (1973), pp. 321-358. (Citato a p. 35.)
- BORDIER, JEAN-PIERRE, *Eustache Marcadé, auteur de la Passion d'Arras et de la Vengeance Nostre Seigneur*, in *Arras au Moyen Âge. Histoire et littérature*, sous la dir. de Marie M. Castellani et Jean-Pierre Martin, Arras, Artois Presses Université, 1994, pp. 197-218. (Citato a p. 41.)
- BURKS, JAMES FRANKLIN, «*La Resurrection Nostre Seigneur Jhesucrist*» from *Manuscript 1131 of the Sainte-Geneviève Library in Paris. A Critical Edition*, PhD dissertation, Indiana University, 1957. (Citato a p. 41.)
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le roman de Perceval, ou Le conte du Graal*, édition critique par Keith Busby, Tübingen, Niemeyer, 1993. (Citato a p. 39.)
- *Perceval ou Le Conte du Graal*, traduction et présentation par Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 2012. (Citato a p. 39.)
- CINGOLANI, STEFANO MARIA, *La letteratura religiosa in Occitania e Catalogna fra XI e XIII secolo*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XLIV (1993-1994), pp. 37-55. (Citato a p. 37.)
- *La Vida de Sant Alexi catalana. Noves rimades didattico-religiose fra Catalogna e Occitania*, in «Studi catalani e provenzali», LXXXVIII (1990), pp. 79-112. (Citato a p. 37.)
- COLLURA, ALESSIO, «*Sens e razos d'una escriptura*». *Per una nuova edizione critica della traduzione occitana dell'Evangelium Nicodemi*, in *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, sous la dir. d'Alain Lemaréchal, Peter Koch et Pierre Swiggers, Nancy, Société de Linguistique Romane, [in corso di pubblicazione]. (Citato alle pp. 33, 36.)
- CRAVERI, MARCELLO, *I Vangeli apocrifi*, Torino, Einaudi, 2005. (Citato a p. 30.)
- DEAN, RUTH J. and BOULTON B. MAUREEN, *Anglo-Norman Literature. A Guide to Texts and Manuscripts*, London, Anglo-Norman Text Society, 1999. (Citato a p. 38.)
- DUBRUCK, EDELGARD éd., *La Passion Isabeau : une édition du manuscrit fr. 966 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, New York-Bern-Frankfurt am Main, Peter Lang, 1990. (Citato a p. 39.)
- *The Passion Isabeau (1398) and Its Relationship to Fifteenth-Century Mystères de la Passion*, in «Romania», CVII (1986), pp. 77-91. (Citato a p. 39.)
- DURBIN, PETER T. and LYNETTE R. MUIR (eds.), *The Passion de Semur*, Leeds, University of Leeds Press-Centre for Medieval Studies, 1981. (Citato a p. 41.)
- Evangelia apocrypha*, collegit atque recensuit Constantinus de Tischendorf, Lipsiae, Mendelssohn, 1876. (Citato a p. 30.)
- FORD, ALVIN E., *L'Évangile de Nicodème. Les versions courtes en ancien français et en prose*, Genève, Droz, 1973. (Citato alle pp. 31, 37.)
- FRANK, GRACE éd., *La Passion d'Autun*, Paris, Société des anciens textes français, 1934. (Citato a p. 41.)

- FRANK, GRACE, *The Medieval French Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1960. (Citato a p. 41.)
- GIANNINI, GABRIELE e MARIANNE GASPERONI (a cura di), *Vangeli occitani dell'infanzia di Gesù. Edizione critica delle versioni I e II*, Bologna, Pàtron, 2006. (Citato a p. 36.)
- GÎRBEA, CATALINA, *La couronne ou l'aurole. Royauté terrestre et chevalerie céleste dans la légende arthurienne*, Turnhout, Brepols, 2007. (Citato a p. 40.)
- GOUNELLE, RÉMI, *La descente du Christ aux enfers: institutionnalisation d'une croyance*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2000. (Citato a p. 30.)
- GOUNELLE, RÉMI et ZBIGNIEW IZYDORCZYK eds., *L'Évangile de Nicodème ou Les Actes faits sous Ponce Pilate (recension latine A), suivi de La lettre de Pilate à l'empereur Claude*, Turnhout, Brepols, 1997. (Citato a p. 30.)
- GUASTI, CESARE, *Il Passio o Vangelo di Nicodemo, volgarizzato nel buon secolo della lingua, e non mai fin qui stampato*, Bologna, Romagnoli, 1862. (Citato a p. 33.)
- GUYÉNOT, LAURENT, *La lance qui saigne. Métatextes et hypertextes du Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, Champion, 2010. (Citato a p. 30.)
- HENRARD, NADINE, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz, 1998. (Citato a p. 41.)
- HERSHON, CYRIL P. et PETER T. RICKETTS, *La tradition occitane de l'Évangile de Gamaliel, éditions et commentaires*, in «La France latine. Revue d'études d'oc», XCIV (2007), pp. 132–327. (Citato a p. 32.)
- HILL, BETTY, *A Manuscript from Nuneaton. Cambridge Fitzwilliam Museum Ms McLean 123*, in «Transactions of the Cambridge Bibliographical Society», XII (2002), pp. 191–205. (Citato a p. 35.)
- IANNUCCI, AMILCARE, *The Gospel of Nicodemus in Medieval Italian Literature: A Preliminary Assessment*, in *The Medieval Gospel of Nicodemus*, ed. by Zbigniew Izydorczyk, Tempe, Arizona board of regents for Arizona state university, 1997, pp. 165–205. (Citato a p. 33.)
- IZQUIERDO, JOSEP, «*Emperò piadosament se creu per los feels*»: *la tradició occitano-catalana medieval de l'apòcrif Evangelium Nicodemi*, in *Intellectuals i escriptors a la baixa edat mitjana*, a cura di Lola Badia e Albert Soler, Barcelona, Curial, 1994, pp. 17–48. (Citato a p. 33.)
- *The Gospel of Nicodemus in Medieval Catalan and Occitane Literatures*, in *The Medieval Gospel of Nicodemus*, ed. by Zbigniew Izydorczyk, Tempe, Arizona board of regents for Arizona state university, 1997, pp. 133–164. (Citato a p. 37.)
- IZYDORCZYK, ZBIGNIEW, *Manuscripts of the Evangelium Nicodemi. A Census*, Toronto, Pontifical institute of mediæval studies, 1993. (Citato a p. 30.)
- (ed.), *The Medieval Gospel of Nicodemus. Texts, Intertexts, and Contexts in Western Europe*, Tempe, Arizona board of regents for Arizona state university, 1997. (Citato alle pp. 29, 30, 33.)
- *The Unfamiliar Evangelium Nicodemi*, in «Manuscripta», XXXIII (1989), pp. 169–191. (Citato a p. 30.)

- IZYDORCZYK, ZBIGNIEW and JEAN-DANIEL DUBOIS, *Nicodemus's Gospel before and beyond the Medieval West*, in *The Medieval Gospel of Nicodemus*, ed. by Zbigniew Izydorczyk, Tempe, Arizona board of regents for Arizona state university, 1997, pp. 21-41. (Citato a p. 39.)
- La Passion des jongleurs. Texte établi d'après la Bible des sept estaz du monde de Geufroi de Paris*, édition critique par Anne Joubert Amari Perry, Paris, Beauchesne, 1981. (Citato a p. 41.)
- La Passion du Palatinus. Mystère du XIV^e siècle*, éditée par Grace Frank, présentée et traduite par Jacques Ribard, Paris, Champion, 1992. (Citato a p. 41.)
- LAGORIO, VALERIE, *Joseph of Arimathea. The Vita of a Grail Saint*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», CXI (1975), pp. 54-68. (Citato a p. 38.)
- LANSARD, LYDIE, *De l'Évangile de Nicodème au Roman de la Résurrection d'André de Coutances*, in «Apocrypha», XVI (2005), pp. 229-252. (Citato a p. 31.)
- *De Nicodème à Gamaliel. Les réécritures de l'Évangile de Nicodème dans la littérature narrative médiévale (XII^e-XVI^e). Étude et éditions*, Thèse de doctorat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2011. (Citato a p. 32.)
- LAURENT, FRANÇOISE, *Plaire et édifier. Les récits hagiographiques composés en Angleterre aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 1998. (Citato a p. 34.)
- LAZZERINI, LUCIA, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001. (Citato alle pp. 35, 41.)
- Le Mystère de la Passion Notre Seigneur du ms. 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, édition critique par Graham A. Runnalls, Genève, Droz, 1974. (Citato a p. 42.)
- LECCO, MARGHERITA, *Storia della letteratura anglo-normanna (XII-XIV secolo)*, Milano, LED, 2011. (Citato a p. 35.)
- MARX, WILLIAM C. and JEANNE DRENNAN (eds.), *The Middle English Prose Complaint of Our Lady and Gospel of Nicodemus*, Heidelberg, Winter, 1987. (Citato a p. 38.)
- MENEGHETTI, MARIA LUISA, *Le origini delle letterature medievali romanze*, Roma-Bari, Laterza, 2004. (Citato a p. 41.)
- MÉRIDA JIMÉNEZ, RAFAEL M., *Dos raras incunables en lengua catalana*, in «Revista de literatura medieval», XVII (2005), pp. 177-192. (Citato a p. 32.)
- MICHA, ALEXANDRE, *Une rédaction de la Vengeance de Notre Seigneur*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune, professeur à l'Université de Liège*, 2 voll., Gembloux, Duculot, 1969, II, pp. 1291-1298. (Citato a p. 38.)
- O'GORMAN, RICHARD, *La tradition manuscrite du Joseph d'Arimathe en prose de Robert de Boron*, in «Revue d'Histoire des Textes», I (1971), pp. 145-181. (Citato a p. 40.)
- *Recensione a A. Ford, L'Évangile de Nicodème [...]*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XIX (1976), pp. 59-61. (Citato a p. 31.)
- *The Gospel of Nicodemus in the Vernacular Literature of Medieval France*, in *The Medieval Gospel of Nicodemus*, ed. by Zbigniew Izydorczyk, Tempe, Arizona board of regents for Arizona state university, 1997, pp. 103-131. (Citato alle pp. 33, 35, 37, 39-42.)

- O'GORMAN, RICHARD, *The Prose Version of Robert de Boron's Joseph d'Arimathie*, in «Romance Philology», XXIII (1970), pp. 449-461. (Citato a p. 40.)
- *The Text of the Middle French Évangile de Nicodème from Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 15219*, in «Medium Aevum», LXI (1992), pp. 298-302. (Citato a p. 38.)
- OWEN, DOUGLAS, *The Vision of Hell. Infernal Journeys in Medieval French Literature*, New York, Barnes & Noble, 1970. (Citato a p. 34.)
- PARIS, GASTON et ALPHONSE BOS éd., *Trois versions rimées de l'Évangile de Nicodème par Chrétien, André de Coutances et un Anonyme*, Paris, Didot, 1885. (Citato a p. 31.)
- PARIS, GASTON et GASTON RAYNAUD éd., *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Greban*, Paris, Vieweg, 1878. (Citato a p. 41.)
- PARIS, GASTON et JACOB ULRICH éd., *Merlin. Roman en prose du XIII^e siècle*, 2 t., Paris, Didot, 1886. (Citato a p. 40.)
- ROACH, WILLIAM (ed.), *The Didot-Perceval, according to the Manuscripts of Modena and Paris*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1941. (Citato a p. 40.)
- ROBERT DE BORON, *Il libro del Graal. Giuseppe di Arimatea, Merlino, Perceval*, a cura di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 2005. (Citato alle pp. 39, 40.)
- *Joseph d'Arimathie*, a critical edition by Richard O'Gorman, Toronto, Pontifical Institute of mediæval studies, 1995. (Citato alle pp. 39, 40.)
- *Merlin. Roman du XIII^e siècle*, édition critique par Alexandre Micha, Genève, Droz, 1979. (Citato a p. 40.)
- ROSELL, FRANCISCO MIQUEL, *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Junta Técnica, 1961, III. (Citato a p. 36.)
- ROY, ÉMILE, *Le mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle. Étude sur les sources et les classements des mystères de la Passion accompagné de textes inédits*, Paris-Dijon, Université de Dijon, 1903-1904. (Citato a p. 41.)
- SHIELDS, HUGH, *Légendes religieuses en ancien français (ms. 951 de la Bibliothèque de Trinity College à Dublin)*, in «Scriptorium», XXXIV (1980), pp. 59-71. (Citato a p. 31.)
- SMITH, KATHERINE A., *Art, Identity and Devotion in Fourteenth-Century England. Three Women and their Books of Hours*, London, British Library, 2003. (Citato a p. 38.)
- SOMMER, HEINRICH O. (ed.), *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, 7 vols., Washington, The Carnegie Institution of Washington, 1907-1913, VII (*Supplement. Le livre d'Artus*). (Citato a p. 40.)
- SUCHIER, HERMANN (a cura di), *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache*, Halle, Niemeyer, 1883. (Citato alle pp. 32, 33, 36.)
- WARD, HARRY L. and JOHN A. HERBERT (eds.), *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, 3 vols., London, British Museum Press, 1883-1910. (Citato a p. 34.)
- ZAMBON, FRANCESCO, *Metamorfosi del Graal*, Roma, Carocci, 2012. (Citato a p. 38.)
- *Robert de Boron e I segreti del Graal*, Firenze, Olschki, 1984. (Citato a p. 30.)

- ZAMUNER, ILARIA, *Per l'edizione critica dei volgarizzamenti provenzali dell'Epistola ad Alexandrum de dieta servanda*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002)*, publiés par Rossana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella, Roma, Viella, 2003, pp. 757-759. (Citato a p. 36.)
- ZINK, MICHEL, *Robert de Boron, la nature du Graal et la poétique du salut*, in *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2003, pp. 251-306. (Citato a p. 40.)

PAROLE CHIAVE

Vangeli apocrifi, Vangelo di Nicodemo, *Evangelium Nicodemi*, *Descensus Christi ad inferos*, Passione di Cristo, Traduzioni romanze.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Alessio Collura è dottore di ricerca in Filologia romanza e ha conseguito il titolo tra il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento e il Département d'Occitan dell'Université Paul-Valéry (Montpellier 3), dove ha lavorato al progetto “*Sens e razos d'una escriptura*”. Edizione e studio della traduzione occitana dell'*Evangelium Nicodemi*”. Attualmente è docente a contratto di Filologia romanza presso l'Università di Palermo e borsista presso il Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani. I suoi interessi principali di ricerca riguardano la letteratura trobadorica e le traduzioni medievali di testi religiosi, con particolare riferimento ai testi apocrifi e ai loro rapporti con l'eresia catara e con il francescanesimo spirituale in Occitania. Si è occupato anche di critica stilistica di prodotti in antico italiano e di testi in siciliano antico.

alessio.colluraoi@unipa.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALESSIO COLLURA, *L'Evangelium Nicodemi e le traduzioni romanze*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 29–48.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

GAIMAR, WACE E GLI ALTRI AUTORI. LA TRADUZIONE ALLE ORIGINI DELLA LETTERATURA ANGLO-NORMANNA

MARGHERITA LECCO – *Università degli studi di Genova*

L'articolo traccia un breve profilo del passaggio dall'impiego della lingua latina ed anglo-sassone presso le corti dei re Normanni d'Inghilterra alla lingua anglo-normanna per la stesura di opere dapprima storiche, poi propriamente letterarie. L'uso del volgare, che si avvia con Geffrei Gaimar intorno al 1140, viene mediato dalla traduzione dei testi che egli fa traendo la propria materia dalle opere degli storiografi attivi nel decennio precedente (Guillaume de Malmesbury e Geoffrey de Monmouth ma anche l'*Anglo-Saxon Chronicle*). Da latino a volgare, e da volgare (anglo-sassone e gallese) a volgare, la letteratura anglo-normanna, attraverso l'incrocio e la traduzione da più lingue, viene definendo un *corpus* di tradizioni e di testi davvero cospicuo nell'età medievale europea. Dalla tradizione anglo-normanna, tuttavia, una letteratura ulteriore viene ad avviarsi, quella *middle-english*, che riprende l'*english* poco praticato in età normanna, pronto a risorgere come lingua non solo popolare ma anche letteraria, benché attraverso la ripresa, con un ulteriore processo di traduzione, di temi e testi anglo-normanni.

This article briefly outlines the passage from the use of Latin and Anglo-Saxon to the Anglo-Norman language for writing first historical, then also literary works, at the court of the Norman kings of England. The vernacular was first used for literary creation by Geffrei Gaimar (around 1140), who took inspiration from and translated part of the *Anglo-Saxon Chronicle* and other works of historiographers active in the previous decade (Guillaume de Malmesbury and Geoffrey de Monmouth). The corpus of texts and traditions of Anglo-Norman literature – which is rather conspicuous when compared to others of medieval European literature – generated from intersections and translations of several languages: mainly Latin, Anglo-Saxon and Welsh. The Anglo-Norman literary tradition would, in its turn, pave the way for a new literature in Middle English, which, although scarcely used during the Norman age, would later become not only the language of common people, but also that of literary production.

Quando, nell'ottobre 1066, giunsero sul suolo inglese, i Normanni trovarono una situazione culturale complessa (per quanto a dominante anglo-sassone) ed una situazione linguistica quasi ancora più complessa: sull'isola, convivevano da sei secoli una lingua anglo-sassone, diffusa nelle zone centro-meridionali, diverse varietà linguistiche di matrice celtica (in particolare gallese e cornico), che si parlavano a ovest e sud-ovest del territorio, residui di parlate danesi, che resistevano a est.¹ In questo contesto linguistico, la lingua romanza da essi parlata non ebbe ad incontrare immediata rispondenza (come lingua di ogni strato di popolazione), e, tutto sommato, rimase, per i due secoli a venire, la lingua dell'aristocrazia, del potere, che venne ad imporsi partendo dalla corte.² Da qui, dall'ambiente culturale poi chiamato anglo-normanno, scaturì una delle letterature più brillanti dell'età medievale, tale non solo per l'ambito romanzo: ambito in cui la letteratura anglo-normanna venne a produrre alcuni dei testi maggiormente significativi e

- 1 Nell'ampia scelta di studi, si vedano almeno: MARY DOMINICA LEGGE, *Anglo-Norman Literature and its Background*, Westport, Greenwood Press, 1978; RUTH J. DEAN and BOULTON B. MAUREEN, *Anglo-Norman Literature. A Guide to Texts and Manuscripts*, London, Anglo-Norman Text Society, 1999; *Saints and Scholars. New Perspectives on Anglo-Saxon Literature and Culture in Honour of Hugh Magennis*, ed. by Stuart McWilliams, Cambridge, Brewer, 2012.
- 2 IAN SHORT, *Patrons and Polyglots. French Literature in Twelfth-Century England*, in «Anglo-Norman Studies», XIV (1991), pp. 229-249.

fertili di riscritture, quali i romanzi su Tristano e Isotta, i romanzi di materia arturiana, la narrativa breve dei *Lais*, costituendo quasi un quinto dell'intera produzione oitantica. Alla base di questo straordinario *essor* ci sono momenti di intensi scambi culturali e un fervido lavoro di traduzione: senza la traduzione, anzi, questa letteratura forse non sarebbe nata o avrebbe preso un'altra strada.

I

Per i primi cinquanta anni a partire dal 1066, sul suolo inglese non ci sono testi che possano essere ricondotti all'elaborazione normanna. Le opere letterarie circolanti sono quelle che provengono dalle zone continentali di occupazione normanna o di lingua comunque francese (Francia di Nord-Ovest); la mancanza di elaborazioni su suolo inglese è causata forse da uno stato di soggezione alla letteratura del continente, dalla provvisoria mancanza di una condizione più stabile, o, più semplicemente, dal rapportarsi ancora in modo diretto ai modelli del paese d'origine, come paiono dimostrare la veste linguistica, e l'antichità, della più nota versione della *Chanson de Roland*, la versione oxoniense comunemente siglata come O, che è appunto redatta in anglo-normanno.³ L'inizio della letteratura anglo-normanna può essere fissato agli anni intorno al 1120, quando viene tradotta, da un testo scritto in un latino di origine irlandese, la *Navigatio Sancti Brendani*, relazione di un immaginoso viaggio ultraterreno che conduce ad un Paradiso Terrestre assai simile alle terre d'Oltre Oceano.⁴ Ma il novello *Voyage de Saint Brendan*, così come l'opera di Philippe de Thaon, in ispecie il *Comput*, poema didattico sui calcoli per stabilire le scansioni del calendario (1119-1120),⁵ possiedono, in un certo modo, carattere utilitaristico: cura dell'anima per il *Voyage* (che è testo tra i più solenni della cosiddetta *Jenseitsliteratur*), necessità pratiche per il *Comput* di Philippe (intento che vale anche per i successivi *Bestiaire* e *Lapidaire* di questo autore, egualmente provenienti da *mélanges* di testi tradotti dal latino).⁶ Perché si possa dire di essere di fronte ad un'autentica nuova letteratura si dovrà passare attraverso un previo, non frettoloso processo di rimediazione storica e, si potrebbe dire, di "raccolta dati", effettuata sulle tradizioni locali.⁷ L'uno e l'altra si producono in sede storiografica, utilizzando testi di storici precedenti (Gildas, Nennio, Beda) come narrazioni appartenenti a quelle tradizioni, ricorrendo,

3 Oxford, Bodleian Library, ms. Digby 23, cc. 1r-72r. Cfr. *Chanson de Roland*, edizione critica a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971 (ripresa in *La Chanson de Roland*, édition critique par Cesare Segre, 2 t., Genève, Droz, 1989).

4 *Navigatio sancti Brendani*, 2 voll., edito da Ioannes Orlandi, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1968, e la recentissima *Navigatio sancti Brendani: alla scoperta dei segreti meravigliosi del mondo*, edizione critica a cura di Giovanni Orlandi e Rossana E. Guglielmetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014. Per la traduzione anglo-normanna: BENEDEIT, *The Anglo-Norman Voyage de Saint Brendan*, ed. by Ian Short and Brian Merrilees, Manchester, Manchester University Press, 1979 (cui si potrà affiancare anche *The Anglo-Norman Voyage de Saint Brendan. A Poem of the Early Twelfth Century*, ed. by Edward G.R. Waters, Oxford, Clarendon, 1928).

5 PHILIPPE DE THAON, *Comput (MS BL Cotton Nero A.V)*, ed. by Ian Short, London, Anglo-Norman Text Society, 1984.

6 *Le Bestiaire de Philippe de Thaon*, édition critique par Emmanuel Walberg, Lund-Paris, Moller-Welter, 1900; *Anglo-Norman Lapidaries*, ed. by Paul Studer and Joan Evans, Paris, Champion, 1924.

7 SHORT, *Patrons and Polyglots. French Literature in Twelfth-Century England*, cit.

come lingua d'uso, al latino, lingua di erudizione, studiata e rielaborata dai monasteri e dalle abbazie entro le cui mura vengono ad essere condotti questi processi di ricognizione e rifusione di antiche memorie. A partire dal 1125, data della prima versione dei *Gesta Regum Anglorum* di Guillaume de Malmesbury, sino all'*Historia Anglorum* di Henry de Huntingdon (che si ferma al 1154 ed è stata terminata entro il 1160), passando per l'*Historia Ecclesiastica* di Orderic Vital (morto nel 1142) e l'*Historia Regum Britanniae* di Geoffrey de Monmouth (1147), una folta schiera di storiografi prende a raccogliere materiali storici e narrativi sulla passata storia della *Britannia* – ed ai predetti andranno uniti autori che appaiono oggi meno noti e frequentati, come l'allora assai apprezzato Walter de Oxford – il *Walter l'Arcidean* citato per la sua sapienza da diversi tra questi autori – o Guillaume de Newburgh, Guillaume de Poitiers, ed altri ancora.⁸ Procede da essi, e si forma intorno ad essi, una storiografia assai fertile di documenti, differente da quella declinata sul continente ed anche da quella anglo-sassone, che ordinavano gli eventi su base per lo più cronachistica. La nuova storiografia è invece di tipo narrativo, quasi di per sé disposta al racconto; essa, in più, raccoglie avvenimenti che provengono da storie e racconti locali delle tre aree etnico-culturali, anglo-sassone, celtica (specie gallesse), danese (la meno fruttuosa e a base quasi solo orale), dove la traduzione, da una lingua all'altra e poi al latino (che è qui esito finale), è pratica comune. Da questo folto procedimento di raccolta si hanno narrazioni che sono in parte effettive sintesi di eventi accaduti, ma che in parte – in gran parte – elaborano racconti di matrice mitopoietica appartenenti a tali tradizioni: queste si traducono in storie di apparenza fantastica, prefiguranti quel «meraviglioso» che, nella seconda parte del secolo, diverrà comune attraverso il *De Nugis Curialium* di Walter Map.⁹ Si pensi ad esempio a Guillaume de Malmesbury, o a Guillaume de Newburgh: essi saranno i primi a trattare di antiche credenze e di loro nuove funzionalizzazioni, narrando di apparizioni e di vampiri, di predoni e di pirati: si deve a Newburgh, ad esempio, la conservazione dell'appassionante storia del vescovo-pirata Wimund, a Malmesbury la più antica elaborazione della storia della *Venus d'Ille*.¹⁰

Ma quali le ragioni di questa storiografia, quali gli scopi per cui essa è stata prodotta e da tanti e tali autori? L'intento dichiarato è quello di 'perpetuare una memoria degli antichi fatti e delle antiche genti': come afferma ad esempio Geoffrey de Monmouth nell'Introduzione alle *Historiae Regum Britanniae*, dedicate (come già l'opera di Guillaume de Malmesbury) al principe Robert di Gloucester, figlio illegittimo di re Enrico I e come tale escluso dall'eredità del regno, ma (come si vedrà) personaggio estremamente influente sul piano intellettuale e, si direbbe oggi, della politica culturale.¹¹ In questa memoria

8 PETER DAMIAN-GRINT, *The New Historians of the Twelfth-Century Renaissance. Inventing Vernacular Authority*, Woodbridge, Boydell Press, 1999, p. 14 e sgg. e p. 38 e sgg.

9 Per il concetto specifico di «meraviglioso», JACQUES LE GOFF, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari, Laterza, 1983.

10 DAVID R. WYATT, *Slaves and Warriors in Medieval Britain and Ireland, 800-1200*, Leiden, Brill, 2009, p. 88 e sgg. Per Malmesbury v. *La leggenda del Cacciatore Furioso e della Caccia Selvaggia*, a cura di Sonia M. Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 88-95.

11 Si legga il Prologo, in cui, lamentando che gli antichi storici isolani non avevano detto nulla «de regibus qui ante incarnationem Christi Britanniam inhabitaverunt», né di re Artù, si richiama l'attenzione su di essi e sulle «gesta eorum digna aeternitatis laude», con quel che segue (GOTTFRIEDS VON MONMOUTH, *Historia Regum Britanniae*, herausgegeben von San Marte [= Albert Schulz], Halle, Anton, 1854, p. 1).

entra la volontà di accompagnare l'insediamento normanno, come informazione e come intrattenimento per l'aristocrazia, ed anche, con buona probabilità, come mediazione tra culture differenti, forse con l'intento di favorire una pacificazione o un migliore controllo dei nuovi sudditi.

Così, almeno, parrebbe di comprendere da un passo importante e non abbastanza famoso, che si legge in uno storiografo di pochi anni posteriore: storiografo, sì, e con identici intenti, che scrive però in volgare anglo-normanno, Geffrei Gaimar.¹² Con Gaimar si compie un passaggio decisivo: la storiografia anglo-normanna in latino, in sé così 'moderna' e vivace, che già tende alla scrittura 'romanzesca' (nel senso schiettamente letterario del termine), trova in lui il tramite per cambiare, insieme, genere letterario e lingua; passaggio che si compie attraverso la traduzione a partire da una duplice fonte, il latino dell'*Historia Regum Britanniae* di Geoffrey de Monmouth e l'anglo-sassone dell'*Anglo-Saxon Chronicle*, nonché da altri non menzionati *liveres engleis e en romanz*.¹³

Nell'Epilogo della sua *Estoire des Engleis*, scritta intorno al 1138-1140, Gaimar interviene su alcuni fattori essenziali per la scrittura della propria opera e, insieme, per gran parte dei successivi esiti della narrativa cavalleresca in volgare, che si afferma a partire dall'Inghilterra nel XII secolo. I circa cento versi dell'Epilogo, nonostante l'impiego di *topoi* e formule retoriche,¹⁴ sono illuminanti. Il breve testo è diviso in diverse sezioni, almeno quattro, scandite dal verbo *translater*, 'tradurre'.¹⁵ In apertura Gaimar spiega di aver intrapreso il proprio lavoro per una nobile signora, *dame Custance*, moglie di un Ralph Fitz Gilbert ricco possidente di terre nello Hampshire, che gli aveva chiesto di *translater* (v. 6430) la storia degli *Engleis*; chiarisce poi di essersi servito di un certo numero di testi, scritti appunto *en engleis e en gramaire*, / *en romanz e en latin* (vv. 6436-6437), specificando di quali opere si sia trattato: una *geste* (narrazione di fatti di guerra) dei *bretuns reis* (v. 6446), ottenuta in una prima copia attraverso i buoni uffici di *Robert li quens de Gloucestre*, nella quale andrà riconosciuta l'*Historia* di Geoffrey de Monmouth, confrontata con una seconda copia della stessa, avuta in prestito dall'erudito *Walter de Oxford*, ed un'ulteriore raccolta storica in cui si individua una versione della *Anglo-Saxon Chronicle*, raccolta degli eventi storici anglo-sassoni a partire dall'invasione romana.¹⁶ Gaimar adopererà ancora due volte il verbo *translater*: quando, ai vv. 6438-6440, dirà di aver impiegato quasi un anno a comporre la sua opera – *Gaimar i mist marz et averil / e tuz les dusze mais*, / *ainz k'il out translaté des reis* – e quando parlerà di un suo eventua-

12 IAN SHORT, *Gaimar's Epilogue and Geoffrey of Monmouth's Liber Vetustissimus*, in «Speculum», LXIX (1994), pp. 323-343; MARGHERITA LECCO, «Gaimar i mist marz et averil». *Politica, retorica e letteratura nell'Epilogo dell'Estoire des Engleis di Geoffrey Gaimar*, in «Studi Medievali», LIV (2013), pp. 153-176.

13 GEFREI GAIMAR, *Estoire des Engleis*, ed. by Ian Short, Oxford, Oxford University Press, 2009.

14 SHORT, *Gaimar's Epilogue and Geoffrey of Monmouth's Liber Vetustissimus*, cit.

15 MARGHERITA LECCO, «Translater» nell'*Estoire des Engleis di Geoffrey Gaimar*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo Occidentale. Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna 5-8 ottobre 2009)*, a cura di Francesco Benozzo et al., Roma, Aracne, 2012, pp. 655-673, e EADEM, «Gaimar i mist marz et averil», cit.

16 A che cosa esattamente si riferisce Gaimar con *gramaire*? Questo termine designa di solito il latino (*gramatica*), che è però menzionato subito dopo. Gaimar ha invero citato più opere di quelle che elenca in questo passo, del resto allegate in maniera generica. Ad es., quando afferma *Treske ci dit Gaimar de Troie...* (v. 6522), egli si riferisce al *De Excidio Troiae*, ascritto a Darete Frigio (I sec. d.C.).

le progetto di composizione di una vita del defunto re Enrico I: *Ore dit Gaimar, s'il ad guarant, / del rei Henri dirrat avant, / ke s'il en volt un poi parler / et de sa vie translater / tels mil choses en purrad dire.*¹⁷

I casi di impiego che più direttamente interessano la storia della traduzione sono i primi due: quello di *dame Custance* che chiede una traduzione del lavoro domandato a Gaimar, forse per ragioni di prestigio aristocratico (la nobile dama si propone come committente), ma, quasi sicuramente, perché non è in grado di comprendere né il latino né l'anglo-sassone delle fonti da cui Gaimar trascrive. L'affettazione di essersi serviti di fonti latine tradotte per venire incontro ai "laici" che ignorano questa lingua sarà *topos* costante nella letteratura anglo-normanna successiva (ma, invero, anche continentale), istanza in parte corrispondente a verità, in parte, però, allegata quale esibizione da parte dell'autore, di dotte fonti. Nel nostro caso, nella citazione dell'*Estoire*, c'è invece da ritenere che la richiesta vada intesa alla lettera: *dame Custance* non possiede i mezzi linguistici necessari, non può usufruire direttamente di quelle conoscenze e nozioni che stavano diventando utili per i nuovi governatori del paese, e/o che risultava interessante, curioso, apprezzabile conoscere per un'esponente della nobiltà.

Più densa di implicazioni la seconda citazione, ove ci si interroga sul perché Robert de Gloucester abbia fatto *translater* quelle fonti, che (a giudicare dalla dizione di *lives as Waleis = libri dei Gallesi*, da cui, a propria volta, traducevano gli incaricati a tale operazione)¹⁸ dovevano essere non istituzionali, forse desuete, forse divenute marginali dopo la conquista normanna. La richiesta è qui molto diversa da quella del primo caso. Di per sé Robert avrebbe potuto non averne affatto necessità: uomo colto, di buona erudizione, di cui è nota la pratica scrittoria in latino, cui nemmeno la conoscenza dell'anglo-sassone, o del gallese, sarebbe stata preclusa o usufruita in modi più immediati di come ne indica Gaimar. Nella cui citazione sembra invece di leggere qualcosa di premeditato e progettuale: la salvezza dichiarata di un *livre* – e di altre fonti – per qualche motivazione che oltrepassa la necessità pratica. Va detto che Gaimar, nell'Epilogo, si attiene ad alcuni *loci*, e disposizioni, dei prologhi dei predecessori Guillaume de Malmesbury e Geoffrey de Monmouth:¹⁹ come loro chiama in causa Robert, al quale, in via indiretta, dedica l'*Estoire*; come loro ne sottolinea l'importanza come operatore intellettuale; come loro sottolinea, quasi enfatizza, il valore delle antiche storie che gli è chiesto di salvare. In più, si potrebbe pensare che egli espliciti quello che i due storiografi che l'hanno preceduto dichiaravano implicitamente: un processo di promozione culturale sostenuto dai Normanni, incentrato su una raccolta di materiali storici e di costume sui precedenti abitanti dell'isola, quella "raccolta dati" cui si è accennato, e che si è visto concretata ne-

17 GAIMAR, *Estoire des Engleis*, cit., vv. 6438-6440 e 6477-6481 (trad. mia: 'Gaimar vi impiegò marzo ed aprile / e tutti i dodici mesi / prima di aver tradotto le storie dei re'; 'Questo dice ora Gaimar, ne ha testimoni;/ di re Enrico dirà più avanti,/ dato che ne vuole un po' parlare / e trascrivere parti della sua vita: / mille cose ne potrebbe dire').

18 *Ivi*, v. 6452. Cfr. DAMIAN-GRINT, *The New Historians of the Twelfth-Century Renaissance*, cit., p. 235.

19 Il discorso di Gaimar è molto sofisticato, intessuto di sottili rinvii alle opere dei due predecessori e ai contemporanei, più o meno aperti protettori, come Ralph FitzGilbert o Walter Espec, o maestri, come Walter di Oxford, ma anche ad una altrettanto sottile promozione delle fortune normanne: egli è colui che si pone al servizio e insieme colui che crea quelle fortune (cfr. LECCO, «*Gaimar i mist marz et averil*», cit.).

gli storiografi anglo-normanni in latino, sorta di “registrazione” con finalità più o meno precisamente individuabili, ma di natura che non è errato ritenere politica.

Le due volte per le quali Gaimar si concede ancora l'uso di *translater* rinviando invece al suo lavoro: nell'una (che sarebbe invero seconda in ordine di successione nella citazione complessiva), lo storico adopera il termine in relazione al tempo impiegato a comporre e al proprio intervento di traduttore-adattatore, nel senso che, poche righe più sopra, era stato richiesto da *dame Custance*. Gaimar vi si cita insomma come *latinier*, come traduttore di testi in altre lingue, interpretazione che non pare incerta se si pensa che, in più punti dell'*Estoire*, egli evidenzia le proprie competenze linguistiche, che gli consentono di accedere ad una lingua di totale prestigio come il latino, e di una lingua, all'epoca di declinazione assai settoriale tra gli stessi nativi, come l'anglo-sassone della *Chronicle*.²⁰ Il riferimento viene chiarito e completato dall'ultima occasione in cui Gaimar ricorre a *translater*: quando impiega il verbo ad indicare una forma di scrittura, la propria, che dovrebbe porsi come concorrenziale con quella di un altro poeta, tale «David». Questi, componendo un poema per il defunto re Enrico I, si è limitato ad un'elaborazione encomiastica, costruita su modelli retorici latini alto-medievali, mentre avrebbe potuto adottare una prospettiva, e corrispondenti contenuti, del tipo storiografico adottato dai contemporanei, attualizzante nel riferire i grandi fatti e le piacevoli avventure del re. C'è qui, con altri spunti, una polemica nemmeno troppo velata, contro l'uso della lingua di David? In quale lingua questi ha composto la sua Ode? Difficile dirlo, ma se, come potrebbe essere, egli si è servito del latino, ecco che i rilievi di Gaimar assumono tutt'altra prospettiva. Gaimar ha infatti fatto ricorso al volgare impiegandolo anzitutto quale mediatore della comprensibilità del discorso (per *dame Custance*), in secondo luogo per elaborare un messaggio che sapesse raccordarsi al potere politico e sociale, dove il volgare si svela quale arma incisiva quando venga proposto attraverso i modi e i moduli della letteratura, che è amplificazione di quel potere.

2

L'innovazione linguistica, quasi sperimentale,²¹ di Gaimar trova rapida ricezione e applicazione, in un ambito che si sta straordinariamente ampliando, testando soluzioni a partire dalla *chanson de geste* (come, ad esempio, avviene forse con il *Voyage Charlemagne*, se davvero la sua composizione può essere fissata al primo XII secolo).²² In linea diretta, cioè storiografica, per quanto il termine poi ancora valga, da Gaimar si diparte la scrittura di Wace, con il *Roman de Brut* (1155) e il *Roman de Rou* (1160-1170 ca.).²³ Wa-

20 Sulla *Chronicle*, v. *The Anglo-Saxon Chronicle*, ed. by Michael Swanton, London, Dent, 1996, e *The Anglo-Saxon Chronicles. The Authentic Voices of England, from the Time of Julius Caesar to the Coronation of Henry II*, trans. by Anne Savage, London, CLB, 1997.

21 Tale per il ricorso ad un materiale di natura propriamente storica, di qualità non folclorica, come avviene, ad esempio, nel romanzo arturiano, che riutilizza leggende e miti 'decaduti'.

22 Per i problemi di datazione di quest'opera, v. *Il viaggio di Carlo Magno a Gerusalemme e a Costantinopoli*, a cura di Carla Rossi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, e *Il viaggio di Carlomagno in Oriente*, a cura di Massimo Bonafin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.

23 *Le Roman de Brut de Wace*, sous la dir. d'Ivor D. Arnold, 2 t., Paris, SATF, 1938-1940; *Le Roman de Rou de Wace*, sous la dir. d'Anthony J. Holden, Paris, Picard, 1970.

ce ha capacità ben superiori a Gaimar, e, del resto, scrive in una fase ormai più distesa e accogliente per il volgare. In lui non ci sono dunque interventi programmatici del tipo proposto da Gaimar, in una situazione di ampia competenza sulle lingue e sul linguaggio quale proprio il *Brut* testimonia (ma nemmeno il *Rou* ne è esente).²⁴ Anche per Wace – e in parte si resta sulla scia dell’*interpretatio* medievale prevalente – tradurre vuol dire ‘interpretare’, ‘comprendere’,²⁵ ma con una nota di riflessione oggettiva ulteriore, che parrebbe più strettamente coordinata alla corrispondenza lingua-senso (dunque al di là del principio di san Gerolamo del *non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu*). Come quando, e *negativo*, egli adopera *translater* in riferimento al rifiuto di tradurre le *Prophécies Merlin*:

Ne vuil sun [Merlin] translater
 Quant jo nel sai interpreter,
 Nule rien dire ne vuldreie
 Que si ne fust cum jo dirreie.²⁶

È forse questa sensibilità quasi “scientifica” che porta Wace a prendere una diversa direzione, la quale si mostra sostanziale nella situazione di perenne trilinguismo locale (anglo-sassone, celtico, anglo-normanno, cui va aggiunto, in sede dotta, il latino). Tale sensibilità, in coerenza con la pleora di storie prese dalla tradizione che i due *romans* esibiscono, si manifesta in maniera vistosa attraverso la costante attenzione all’etimologia (più o meno scientemente dedotta) e alla traduzione soprattutto di toponimi.²⁷ Basti pensare alla disamina che Wace consacra all’origine del nome della città di Londra:

Porpansa [Brut] com cité feroit
 Et Troie renoveleroit.

- 24 Ad esempio con il principio di variabilità temporale delle lingue: su cui v. GIOIA PARADISI, *Remarques sur l'exégèse onomastique et étymologique chez Wace (Expositio, Ratio Nominis)*, in *Maistre Wace. A Celebration. Proceedings of the International Colloque held in Jersey, 10-12 September 2004*, ed. by Glyn S. Burgess and Judith Weiss, St. Helier, Société Jersaise, 2006, pp. 149-157, a p. 159; GIAN CARLO ALESSIO, *Il De Vulgari Eloquentia e la teoria linguistica del Medioevo*, in «Per correr miglior acque». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999*, Roma, Salerno, 2001, I, pp. 203-227. Sul problema dell’etimologia in Wace si vedano anche due contributi di LAURENCE MATHEY-MAILLE, *La pratique de l'étymologie dans le Roman de Brut de Wace*, in *Plaisit vos oïr bone cançon vallant? Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à François Suard*, sous la dir. de Dominique Boutet et al., Villeneuve d'Ascq, Université Charles De Gaulle, 1999, II, pp. 579-586 e *L'étymologie dans le Roman de Rou de Wace*, in *De sens rassis. Essays in honor of Rupert T. Pickens*, ed. by Keith Busby et al., Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, pp. 403-414.
- 25 GIANFRANCO FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994. Cfr. anche, benché non specificamente sull’età medievale, MAURIZIO BETTINI, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino, Einaudi, 2012.
- 26 *Le Roman de Brut de Wace*, cit., vv. 7539-7542 (trad. mia: ‘Non voglio tradurre il suo libro / in quanto non so interpretarlo./ Non vorrei dirne alcuna cosa / che non fosse come direi io stesso’). A riguardo cfr. JEAN BLACKER, «*Ne vuil sun livre traslater*»: *Wace's omission of Merlin's prophecies from the Roman de Brut*, in *Anglo-Norman Anniversary Essays*, ed. by Ian Short, London, Anglo-Norman Text Society, 1993, pp. 49-59.
- 27 Progressi della scienza etimologica a parte, viene a volte da pensare che Wace sia intervenuto volontariamente nella formazione di un toponimo.

Quant il ot quis leu convenable
 E aaisiez e delitable,
 Sa cité fist desur Tamise,
 Mult fud bien faite et bien asise.
 Por ses anceisors remembrer
 La fist Troie Nove apeller,
 Puis ala li nuns corumpant
 Si l'apela l'om Trinovant.
 Mais qui le nom garde, si trove
 Que Trinovant est Troie Nove
 Que bien pert par corruptiun
 Faite la compositiun.
 Por Lud, un rei ki mult l'ama,
 Et longement i conversa,
 Fu puis numee Kaerlu.
 Puis unt cest nun Lud corumpu,
 Si distrent por Lud Lodoin,
 Pur Londoin a la parfin
 Londene en engleis dist l'um,
 E nus or Lundres l'apelum.²⁸

O, ancora, sul toponimo *Stonehenge*, il sito, già allora noto, dei templi di pietra circolari:

Bretun les suelent en bretanz
 Apeler carole as gaianz,
 Stanhenges unt nun en engleis,
 Pieres pendues en franceis.²⁹

Tale tipologia d'interpretazione etimologica è perseguita da Wace secondo i modi di procedere noti alla pratica medievale a seguito della lezione di Isidoro di Siviglia: *ex causa*, quando la formazione dell'etimo dipende da una connessione specifica (ad esempio il toponimo fluviale bretone *Nongallin* e inglese *Gualebroc*, che deriva dal nome del guerriero *Gallum*: *L'èue u Gallus chai e jut / del non Galli son nun reçust*);³⁰ *ex origine*, quando il termine è composto da una parola che ne contiene la radice (ad esempio

28 *Le Roman de Brut de Wace*, cit., vv. 1224-1243 (trad. mia: '[Brut] pensò che avrebbe costruito una città/ e avrebbe edificato una nuova Troia./ Quando ebbe scelto un luogo conveniente / e agevole e dilettevole,/ fece la sua città sul Tamigi,/ fu assai ben fatta e posizionata. / Per ricordare gli antenati / la fece chiamare Troia Nuova. / Poi il nome andò corrompendosi, / la chiamarono allora Trinovant. / Ma chi fa attenzione al nome vede / che Trinovant è Troia Nuova. / Ben si vede che dal corrompersi del nome / la composizione è stata fatta. / Da Lud, un re che l'ebbe molto cara / e che vi risiedette a lungo, / fu poi chiamata Kaerlu. / Poi hanno corrotto il nome Lud, / dissero da Lud Lodoin, / da Lodoin infine / la si chiama Londene in inglese, / e noi la chiamiamo Londra').

29 *Le Roman de Brut de Wace*, cit., vv. 8175-8178 (trad. mia: 'I Bretoni sono soliti chiamarla / in bretone «danza dei giganti». / Si chiama *Stonehenge* in inglese, / «Pietre sospese» in francese').

30 *Ivi*, vv. 5563-5563 (trad. mia: 'Il fiume in cui Gallus cadde e giacque / ricevette il suo nome dal nome Gallus').

il nome della città di *Karlion*, sottomesso ad un ampio vaglio, vv. 3182-3204, che viene concluso traendone l'etimo da *citè a legiuns*, v. 3195, perché sede di legioni romane); e *contrariis*, quando dipende da una causa che pare opposta alla sua risultante linguistica (si potrebbe, nel caso, allegare l'etimo della città «des Pulceles», *L'altre citè plus vers north mist / e el mont Agned chastel fist / qui des Pulceles ad surnun, / mais jo ne sai par quel raisun / li chastel out nun des Pulceles / plus que de dames ne d'anceles*).³¹ A tali livelli di applicazione, l'esegesi onomastica di Wace è da considerarsi primariamente nel suo statuto linguistico-lessicografico. Come dimostrato da Gioia Paradisi, Wace ha coscienza netta della variabilità temporale delle lingue, variabilità espressa da quei fenomeni storici «qu'il définit comme *muelement des languages*: la *commutatio linguarum* (l'introduction de langues nouvelles dans l'île à cause des migrations de peuples envahisseurs) et la *corruptio nominis* (le changement qui concerne les mots)». ³² I mutamenti sono regolati dal *costume* e dall'*uso*, indicati sin dall'Antichità come fattori dominanti nel funzionamento della lingua.³³

In generale, la riflessione linguistica di Wace è importante per l'anglo-normanno, che con lui diventa lingua formata, quasi esemplare: non più idioma ad uno stadio di primo espletamento, quasi sperimentale in Gaimar, essa vi si esplica in innovazioni retoriche e lessicali, attraverso la giustapposizione di sinonimi spesso sottolineati dall'allitterazione, l'insistito ricorso all'anafora, l'incremento di un vocabolario che si avvia a nutrire, sovente a costruire, il repertorio della *courtoisie*:³⁴ fattori su cui interviene, accelerandoli, il processo di traduzione. Su di esso, come mette in evidenza appunto la pratica etimologica, al di là delle valenze intrinseche, ed in collegamento con Gaimar, si può dire che anche per Wace sia possibile pensare ad un intento socio-politico. Con l'etimologia (nel processo linguistico che traccia complessivamente) Wace, ad esempio, spiega e chiarisce modo ed evoluzione della conquista della Britannia da parte del nipote di Enea, Brutus/ Brut, impegnandosi in un'interpretazione dei toponimi che comporta doppio o triplo rilevamento linguistico.. Specie nella prima parte del *Roman de Brut*, l'atto di enunciare ed apporre nomi a luoghi, terre, fiumi, valli, appare quale correlato ad una nuova creazione; lo si legge con chiarezza quando Brut, liberata l'isola dai giganti Gog e Magog, ne ripercorre con lo sguardo la grandezza e la bellezza. Si leggano, dal lungo passo, i versi centrali:

31 *Le Roman de Brut de Wace*, cit., vv. 1525-1530 (trad. mia: 'Mise l'altra città più verso nord, / e sul monte Agned costruì una città, / che traeva nome dalle «Fanciulle», / ma non so per quale ragione / il castello ebbe nome da fanciulle / invece che da dame o da dame d'onore').

32 PARADISI, *Remarques sur l'exégèse onomastique et étymologique chez Wace (Expositio, Ratio Nominis)*, cit., p. 159.

33 *Ibid.* ed anche GIOIA PARADISI, «Par *muelement de languages*». *Il tempo, la memoria e il volgare di Wace*, in *Memoria, storia, romanzo. Intersezioni e forme della scrittura francese medievale*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 27-45.

34 MARIA LUISA MENEGHETTI, *L'Estoire des Engleis di Geffrei Gaimar. Fra cronaca genealogica e romanzo cortese*, in «Medioevo Romano», II (1975), pp. 232-246; JOHN GILLINGHAM, *Kingship, Chivalry and Love. Political and Cultural Values in the Earliest History Written in French: Geiffrey Gaimar's Estoire des Engleis*, in *Anglo-Norman Political Culture and the Twelfth Century Renaissance: proceedings of the Borchard conference on Anglo-Norman history, 1995*, ed. by Charles Warren Hollister, Woodbridge, Boydell, 1997, pp. 33-58.

Brutus esguarda les montaines,
 Vit les valees, vit les plainnes,
 Vit les mores, vit les boscages...³⁵

Il passo inizia appunto con un atto quasi di consacrazione, la concessione all'isola di un nuovo nome, poiché da *Brut* viene *Britannia*:

La terre aveit nun Albion
 Mais Brutus li changja sun nun,
 De Bruto sun nun nom li mist
 E Bretainne apeler la fist.³⁶

«Tradurre», sostituendo un nome, rinominare, significa insomma 'far esistere': connotazione cui non sfugge il collegamento con la conquista normanna distruttiva e ricostitutiva di molte realtà locali, che si trova così, attraverso la mediazione culturale di Wace, ad avere giustificazione e ad esibire radici nella terra inglese. A ciò, in maniera complementare, allude il procedimento di citazione di un toponimo declinato nelle tre lingue maggioritarie: chiamare in causa le tre lingue volgari – si veda l'esempio di «Stonehenge» – lasciando da parte il latino, lingua settoriale e "dotta", vuol dire riconoscere il valore ufficiale paritario di tutte le lingue *parlate*, *bretun* compreso. Wace richiama il termine in una lingua e poi lo riproduce nelle altre due, soffermandosi sull'etimo che è alla base del senso comune: ammette dunque la legittimità dell'anglo-sassone, e, ancor più, trattandosi di una lingua persino meno riconosciuta a corte, del celtico, a fronte del francese normanno ormai prevalente. Certo, non solo a questo si limita la traduzione in Wace. Nel processo di restituzione letteraria, egualmente, Wace va oltre Gaimar, che pure era riuscito a conferire vita nuova agli scarni dati dell'*Anglo-Saxon Chronicle*. Sembra connotare la prassi compositiva di Wace la stessa direzione razionalizzante che si è osservata per l'etimologia, fornendo, con l'*amplificatio*, una spiegazione più o meno implicita, una sorta di glossa al testo di partenza. Mentre, cioè, Gaimar interviene con aggiunte, innestate sul materiale di partenza in altra lingua (per esempio la storia del re di Danimarca e Inghilterra Haveloc, originata da scarsissime *données* cronachistiche provenienti dall'*Anglo-Saxon Chronicle*),³⁷ Wace parte da un dato già semi-elaborato – si tratti di racconto formato, o di nucleo conciso di una narrazione – che amplifica, dotandolo di un senso funzionale al discorso che sta seguendo in quel particolare *locus* del testo: si veda a riguardo il caso, assai noto, dell'inserimento della "Tavola Rotonda" complementare alla vicenda di re Artù come era stata narrata da Geoffrey de Monmouth nell'*Historia*, di cui altri esempi po-

35 *Le Roman de Brut de Wace*, cit., vv. 1209-1211 (trad. mia: 'Brut guardò i monti, / vide le valli, vide le pianure, / vide le paludi, vide le foreste...'). Sul «confine» del paese, v. MICHELLE R. WARREN, *History on the Edge. Excalibur and the Borders of Britain, 1100-1300*, Minneapolis, University Press of Minnesota, 2000, pp. 136-138.

36 *Le Roman de Brut de Wace*, cit., vv. 1205-1208 (trad. mia: 'La terra si chiamava Albione, / ma Bruto le cambiò nome, / da Bruto le mise il suo nome / e la fece chiamare Britannia').

37 Cfr. l'edizione del *Lai d'Haveloc*, a cura di Margherita Lecco, Edizioni dell'Orso, 2015.

trebbero essere allegati (ancora la storia di re Leir, o quella medesima di Brut fondatore della *natio britannica*).³⁸

Da Wace, comunque, dalla sua *enarratio* interpretativa di testi linguisticamente allogeni, si diparte una linea ormai folta di autori, che ne subiscono il fascino letterario e che sono più o meno espressamente trilingui, senza dimenticare che per essi è lingua viva, con cui misurarsi, sempre il latino. Latino e lingue vernacolari si incrociano alla corte di Enrico II, presso la quale emerge, tra i volgari, il celtico gallese. Lo si vede, ad esempio, nel gallese Hue de Rotelande, autore dei romanzi *Ipomedon* e *Proteselaus*, che unisce tradizione di *auctores* latini con tradizioni arturiane,³⁹ come pure in Walter Map, le cui latine *De Nugis Curialium* denotano una forte compromissione con storie raccolte dalla cultura e dalla lingua native del gallese Walter.⁴⁰ Prima, o tra i primi di costoro, deve però essere considerata Maria di Francia, sorella forse dell'arcivescovo Thomas Becket ed autrice dei *Lais* dedicati a re Enrico II.⁴¹ Per quanto non si abbia notizia di legami diretti tra i due,⁴² Maria sembra subire profondamente la lezione di Wace, nell'accostarsi alle narrazioni di origine non classica, nel gusto, se non dell'etimologia vera e propria, delle varianti linguistiche, della citazione di un'onomastica "triforme". Nei *Lais*, accanto alla 'nuova materia' dei racconti di cui sceglie di 'far memoria' (è la stessa espressione usata dagli storiografi che l'hanno preceduta), Maria allega un nome ad intitolazione di ogni racconto, del quale fornisce la traduzione in tutte le tre lingue volgari. Così si legge ad esempio nel prologo del *Laustic*:

Une aventure vus dirai
Dunt li Bretun firent un lai,
Laustic ad nun, ceo m'est avis,
Si l'apelent en lur pais,
Ceo est Russignol en franceis,
E nihtegale en dreit Engleis.⁴³

³⁸ *La partie arthurienne du Roman de Brut. Extrait du manuscrit B.N. fr. 794*, édition critique par Ivor D. Arnold et Margareth Pelan, Paris, Klincksieck, 1962.

³⁹ HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon*, édition critique par Anthony J. Holden, Paris, Klincksieck, 1979; HUE DE ROTELANDE, *Protheselaus*, ed. by Anthony J. Holden, London, Anglo-Norman Text Society, 1991-1933.

⁴⁰ WALTER MAP, *De Nugis Curialium*, ed. by Montague R. James, revisited by Charles N.L. Brooke and Roger A.B. Mynors, Oxford, Clarendon, 1983 (si veda anche l'ed. italiana, dal titolo *Svaghi di corte*, a cura di Fortunata Latella, Parma, Pratiche, 1991, nonché CARLA ROSSI, *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, Paris, Garnier, 2009).

⁴¹ CARLA ROSSI, «Marie, ki en sun tens pas ne s'oblie». *Marie de France, la storia oltre l'enigma*, Roma, Bagatto, 2007, p. 35 e sgg., in particolare p. 69 e sgg. e EADEM, *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, cit.

⁴² Che dovrebbero tuttavia essere esistiti, ed essere stati sostanziosi, dato che Wace visse alla stessa corte ed ebbe rapporti importanti con Enrico, da cui ricevette la richiesta, poi decaduta, della composizione di una *Storia dei Duchi di Normandia*, in seguito passata a Benoît de Sainte-Maure.

⁴³ Testo in *Les Lais de Marie de France*, sous la dir. de Jean Rychner, Paris, Champion, 1966, vv. 1-6 (trad. mia: 'Vi narrerò un'avventura / sulla quale i Bretoni fecero un lai, / si intitola Laustic, mi pare, / così lo chiamano nel loro paese, / vale a dire *Rossignol* in francese / e *nihtegale* in corretto inglese'). Si osservi però che ognuno degli autori delle corti plantagenete, specie di quella di Enrico II, offre esempi insigni del rapporto di traduzione. Oltre ai sopra citati, si veda, ad es. ancora Benoît de Sainte-Maure, con il *Roman de Troie* tradotto da fonti latine, e la *Chronique des Ducs de Normandie* che si serve di modelli in varie lingue.

E nel prologo del *Bisclavret*:

Bisclavret ad nun en bretan,
Gawarf l'apelent li Norman.⁴⁴

Entro il *tournant* del XII secolo, tuttavia, il sistema letterario anglo-normanno si chiude nei termini della sua produzione più personale e solenne, e il rapporto con la traduzione, tra latino e volgari, e tra i diversi volgari, viene pienamente assorbito e traslato in tale sistema. Nello stesso tempo, altri fattori storico-linguistici prendono ad affermarsi. Si profila un cambiamento essenziale, che incide definitivamente su questa produzione ed un'altra ne avvia, distinguendo due ordini di testi. A chiarire questa duplicità si possono allegare quattro esempi specifici, che mostrano comportamenti linguistici reciprocamente corrispondenti per lingua e materia letteraria, due in una fase più antica, gli altri due in una più recente.

Un testimone del primo ordine, e della fase seriore, è rappresentato da un testo ancora anglo-normanno, il *Roman de Waldef*.⁴⁵ *Waldef* appartiene al gruppo dei romanzi che attualizzano la *matière d'Angleterre*, materia che esalta la presenza anglo-sassone e persino danese: in tal senso, il romanzo, per quanto scritto in anglo-normanno, è elogio assai sentito della *gens Anglica*, di cui magnifica il coraggio e la *proesce*. Nel prologo sono esposte alcune considerazioni sul problema della traduzione, dall'anglo-sassone all'anglo-normanno, con una riflessione che pare complemento di quanto affermato da Gaimar nell'Epilogo dell'*Estoire*, ma in una direzione quasi opposta.⁴⁶ Nell'Inghilterra pre-normanna, vi si dice, erano narrati racconti e storie che erano amati da tutti, *des petites genz e des granz* (v. 37), dalla nobiltà e dal volgo. L'arrivo dei Normanni ha imposto un cambiamento, che si è espresso in storie nuove ed ignote agli abitanti dell'isola. Adesso però (la composizione del romanzo dovrebbe essere datata intorno ai primi anni del XIII secolo) si è tornati alle antiche narrazioni, alle gesta degli eroi inglesi, come attestano i romanzi di *Brut*, *Tristan*, *Aalof* (vv. 47-49). Ora, il prologo, ben più lungo ed articolato del passaggio che qui si cita, presenta non poche difficoltà d'interpretazione, tra le quali l'esatta identificazione di queste tre opere come opere autoctone, quando, con quasi totale sicurezza, *Brut* rinvia al citato *roman* di Wace, *Tristan* potrebbe cooptare insieme le due splendide versioni tristaniane di Bérout e Thomas, mentre *Aalof* dipende forse dalla tradizione dell'invero molto *english Roman de Horn*, storia di un giovanissimo eroe che deve imparare insieme a diventare adulto e a riconquistare il suo regno.⁴⁷ Nel caso,

44 Testo in *Les Lais de Marie de France*, cit., vv. 3-4 (trad. mia: 'Si intitola *Bisclavret* in bretonese, / *Gawarf* lo chiamano i Normanni').

45 *Le roman de Waldef* (cod. Bodmer 168), édition critique par Anthony J. Holden, Cologny-Genève, Fondation Bodmer, 1984. Si veda anche ROBERT ANDERSON, *Waldef*, in *Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle* (*Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. IV), sous la dir. de Reinhold Grimm, Heidelberg, Winter, 1978-1984, t. I, pp. 283-291, t. II, pp. 216-221. Mi permetto di rinviare anche a MARGHERITA LECCO, *Storia di Haveloc e di altri eroi. Antologia del romanzo anglo-normanno (XII-XIII secolo)*, Genova, De Ferrari, 2011.

46 MARGHERITA LECCO, «Tradurre» nella letteratura anglo-normanna. Il prologo del *Roman de Waldef*, in *Lingue, testi, culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo. Atti del XL Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012)*, a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2014, pp. 131-144.

47 *The Romance of Horn by Thomas*, ed. by Mildred K. Pope, Oxford, Blackwell, 1955.

l'attenzione è da porre sul fatto che l'Autore affermi che i racconti contenuti in tali testi: 1) dipendono da un'antecedente tradizione inglese; 2) che a questa si è tornati, ma mediandola attraverso la traduzione in lingua romanza. *Waldef*, quindi, testimonierebbe di una fusione delle due tradizioni, inglese/anglo-sassone e romanza/anglo-normanna, già agli inizi del XIII secolo, rivendicando il valore di quella inglese, benché non ancora espressamente *in* inglese. Si avverte nel passo citato una soggezione alla lingua romanza prevalente a corte e, di conseguenza, una disparità linguistica tra *matières* compositive paritarie, materia letteraria inglese ancora declinata in lingua romanza e materia inglese che potrebbe esprimersi nella lingua da cui promana ma alla quale non è concessa la legittimità di poterlo fare. L'autore del *Waldef* si direbbe ancora troppo legato ai modi segnati dalla tradizione culturale e letteraria romanza per abbandonarla. Scrive certo per un pubblico inglese di discendenza normanna, che sente ancora come nobilitante la lingua dei recenti *ancestors*, ma che avverte forse come squalificante, perché troppo popolare, la scelta dell'inglese. *Waldef* chiarisce però che la tradizione inglese ha ripreso a manifestare una propria vitalità, con tutto il carico della sua intensa capacità d'incidenza, e che i tempi non tarderanno a riproporre la vecchia lingua.

Un autore, in effetti, già quasi cento anni prima (ed è questo il secondo caso della fase più antica), aveva iniziato a riproporre l'uso dell'*english*, partendo da un atto consapevole di traduzione. Layamon, attivo intorno alla fine del XII secolo, compone un *Brut* che è traduzione inglese del poema di Wace: la lingua fruita per la traduzione dal latino e dall'anglo-sassone diviene in lui la lingua da cui si traduce.⁴⁸ Nel momento di maggiore prosperità linguistica dell'anglo-normanno, Layamon sceglie l'inglese, rivalutando una lingua che, prima della conquista normanna, aveva raggiunto un alto livello stilistico, ma che, sotto il dominio del francese, si era ritirata nella scrittura di poemi agiografici e di epica strettamente locali.⁴⁹ Una delle ragioni di questa scelta va cercato nel pubblico cui il testo è diretto: Layamon scrive per fruitori (ascoltatori, in prevalenza) autoctoni, anche di alta qualificazione sociale, ma di ridotta competenza linguistica romanza (anche normanni, di terza o quarta generazione): ciò spiega anche le numerose aggiunte di storie e lasciti a base mitologica anglo-sassoni, come il racconto della nascita di re Artù assistita dagli elfi.⁵⁰ Ma Layamon, a questo punto, è testimone eccellente della curiosa – e inevitabile – condizione in cui viene a trovarsi la letteratura d'ambito isolano tra la fine del XII e l'inizio del XIV secolo. Quando, con l'assimilazione etnica e linguistica dei Normanni, essa viene a correre su un binario doppio e parallelo, si declina in un'alternanza, percorsa forse da un conflitto sotterraneo, che vede da una parte l'anglo-normanno, lingua dell'aristocrazia, il quale sta allentando la sua presa, dall'altra l'anglo-sassone/inglese non ancora in grado di imporsi, ma avviato alla supremazia ed alla generalizzazione. Per un secolo, nel tempo posteriore alla perdita della Normandia continentale (1204) e alla stesura della *Magna Carta* (1215), e prima della Guerra dei Cento Anni (1337), ci saranno testi da parte francese e da parte inglese, testi anglo-normanni percorsi da fremiti linguistici

48 LAYAMON, *Le Gesta di Artù*, a cura di Gloria Corsi Mercatanti, Milano-Trento, Luni Editrice, 1998.

49 *Ibidem*, pp. 1-3, con il rinvio a MICHAEL SWANTON, *English Literature Before Chaucer*, London-New York, Longman, 1987, p. 19 e sgg.

50 LAYAMON, *Le Gesta di Artù*, cit., pp. 20-22.

inglesi, testi inglesi che riprendono materiali romanzi, i quali nascono come traduzioni, e attraverso la traduzione.

È questa la fase più recente del percorso di *entrelacement* anglo-normanno/anglo-sassone; anglo-sassone che, anzi, si può ormai dire inglese. Si pensi, su un versante, quello del francese declinante ma ancora apprezzato dall'aristocrazia, ad un romanzo come *Fouke Fitz Waryn*.⁵¹ Nella versione in prosa del 1320 ca. (redatta a partire da un'originaria *chanson* in versi del 1270-1280), l'autore non si fa scrupolo di mischiare ad un anglo-normanno modulato come *rusticus* parole di schietta dizione inglese. Tale commistione è dovuta forse al fatto che in lui autore e copista, cioè traduttore del testo in versi, dovevano sovrapporsi: essere una stessa persona, più versata nella conoscenza dell'inglese che del normanno.⁵² Sull'altro versante invece, quello crescente, ogni giorno più rampante e solido, si affolla una letteratura in inglese, ma di tradizione letteraria totalmente anglo-normanna, sempre più fitta a partire dalla metà del XIV secolo.⁵³ Esempio probante, agli inizi di questo stesso secolo, sono i *Lays* di materia bretone, che si possono contare tra i più antichi testi in *middle english*: brevi poemi scritti in inglese, ma che trasportano nella lingua che sta entrando nella sua nuova stagione compositiva temi, motivi, trame, ed anche sezioni testuali vere e proprie, di testi anglo-normanni. Questi, talvolta, andata smarrita la fonte anglo-normanna (come ad esempio nel *Sir Orfeo*), trovano nella versione o menzione inglese la citazione che li preserva alla memoria nella letteratura romanza.⁵⁴ Conferma di questa situazione, che oscilla fra una tradizione e l'altra, avendo scelto dove avviarsi, ma, in apparenza, non del tutto capace di farlo senza la debita tutela letteraria, appare il manoscritto Auchinleck, oggi conservato alla National Library of Scotland, con la folta serie di testi che conserva.⁵⁵ Delle 46 opere, ben 38 appaiono di indiscutibile traduzione dall'anglo-normanno o dal francese continentale: *Amis and Amiloun* da una versione di *Ami et Amile*, *The Seven Sages of Rome* dal *Roman des Sept Sages de Rome*, *Floris and Blancheflour* da *Floire et Blancheflor*, *Sir Beues of Hamtoun* da *Bueve de Hanstone*, *Guy of Warwick* da *Guy de Warewic*, *Sir Tristrem* da Bérout. In tutti si leggono adattamenti che non sono sempre particolarmente accentuati rispetto agli originali; e del *Sir Orfeo*, racconto che è un misto tra le *Metamorfosi* ovidiane e il rimaneggiamento di una fonte celtica, si è appena detto che conserva un testo oitanico perduto... Con il XIV secolo la lingua inglese ha ripreso i diritti che numero di abitanti e frequenza d'uso le concedono sulla propria terra: i modelli testuali sono quelli dettati dalla tradizione

51 *Fouke le Fitz Waryn*, ed. by Ernest J. Hathaway and Peter T. Ricketts, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 1975; trad. italiana: *Il Romanzo di Folco Fitz Waryn*, a cura di Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

52 *Fouke le Fitz Waryn*, cit., pp. 34-35.

53 Si vedano almeno PIERO BOITANI, *La letteratura del Medioevo inglese*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1991, e ARDIS BUTTERFIELD, *Encounters with Other Cultures. England and France*, in *A Companion to Medieval English Literature and Culture, c.1350-c.1500*, ed. by Peter Brown, Oxford, Blackwell, 2007, pp. 199-214.

54 *Sir Orfeo* attesta, da vari dati interni e citazioni, l'esistenza di un *lai* anglo-normanno perduto. Si veda l'edizione italiana *Sir Orfeo*, a cura di Enrico Giaccherini, Parma, Pratiche, 1994.

55 Edinburgh, National Library of Scotland, ms. Adv. 19-2. 1, su cui v. DEREK A. PEARSALL and IAN C. CUNNINGHAM (eds.), *The Auchinleck Manuscript (National Library of Scotland, advocates Ms 19-2. 1)*, London, Scolar, 1979.

anglo-normanna, sentita come più elaborata e modernizzante, a fronte della letteratura di matrice anglo-sassone ancora segnata da moduli epici o agiografici in via di dismissione anche nella letteratura continentale. La letteratura inglese non scorderà questa lezione: se nei *Canterbury Tales* si fa beffe di molto manierismo tardo-cortese, Chaucer non rinuncia, né potrebbe, ai portati di quella tradizione, così come, nella letteratura italiana, sarà per Boccaccio, e così sarà ancora per Spenser e persino per Shakespeare.

Sul suolo inglese non è dunque solo l'avvio della letteratura anglo-normanna a passare attraverso la traduzione, ma l'intera tradizione letteraria insulare a procedere da uno scambio inesausto di riflessioni linguistiche e di traslazioni testuali da più contesti e più lingue.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALESSIO, GIAN CARLO, *Il De Vulgari Eloquentia e la teoria linguistica del Medioevo*, in «Per correr miglior acque». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno, 2001, I, pp. 203-227. (Citato a p. 55.)
- ANDERSON, ROBERT, *Waldef*, in *Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle (Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, vol. IV)*, sous la dir. de Reinhold Grimm, Heidelberg, Winter, 1978-1984, t. I, pp. 283-291, t. II, pp. 216-221. (Citato a p. 60.)
- ARNOLD, IVOR D. éd., *Le Roman de Brut de Wace*, 2 t., Paris, SATF, 1938-1940. (Citato alle pp. 54-58.)
- BARILLARI, SONIA M. (a cura di), *La leggenda del Cacciatore Furioso e della Caccia Selvaggia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001. (Citato a p. 51.)
- BENEDEIT, *The Anglo-Norman Voyage de Saint Brendan*, ed. by Ian Short and Brian Merrilees, Manchester, Manchester University Press, 1979. (Citato a p. 50.)
- BETTINI, MAURIZIO, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino, Einaudi, 2012. (Citato a p. 55.)
- BLACKER, JEAN, «*Ne vuil sun livre traslater*»: *Wace's omission of Merlin's prophecies from the Roman de Brut*, in *Anglo-Norman Anniversary Essays*, ed. by Ian Short, London, Anglo-Norman Text Society, 1993, pp. 49-59. (Citato a p. 55.)
- BOITANI, PIERO, *La letteratura del Medioevo inglese*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1991. (Citato a p. 62.)
- BONAFIN, MASSIMO (a cura di), *Il viaggio di Carlomagno in Oriente*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007. (Citato a p. 54.)
- BUTTERFIELD, ARDIS, *Encounters with Other Cultures. England and France*, in *A Companion to Medieval English Literature and Culture, c.1350-c.1500*, ed. by Peter Brown, Oxford, Blackwell, 2007, pp. 199-214. (Citato a p. 62.)
- Chanson de Roland*, edizione critica a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971. (Citato a p. 50.)
- DAMIAN-GRINT, PETER, *The New Historians of the Twelfth-Century Renaissance. Inventing Vernacular Authority*, Woodbridge, Boydell Press, 1999. (Citato alle pp. 51, 53.)

- DEAN, RUTH J. and BOULTON B. MAUREEN, *Anglo-Norman Literature. A Guide to Texts and Manuscripts*, London, Anglo-Norman Text Society, 1999. (Citato a p. 49.)
- FOLENA, GIANFRANCO, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994. (Citato a p. 55.)
- GAIMAR, GEFREI, *Estoire des Engleis*, ed. by Ian Short, Oxford, Oxford University Press, 2009. (Citato alle pp. 52, 53.)
- GIACCHERINI, ENRICO (a cura di), *Sir Orfeo*, Parma, Pratiche, 1994. (Citato a p. 62.)
- GILLINGHAM, JOHN, *Kingship, Chivalry and Love. Political and Cultural Values in the Earliest History Written in French: Geiffrey Gaimar's Estoire des Engleis*, in *Anglo-Norman Political Culture and the Twelfth Century Renaissance: proceedings of the Borchard conference on Anglo-Norman history, 1995*, ed. by Charles Warren Hollister, Woodbridge, Boydell, 1997, pp. 33-58. (Citato a p. 57.)
- GOTTFRIEDS VON MONMOUTH, *Historia Regum Britanniae*, herausgegeben von San Marte [= Albert Schulz], Halle, Anton, 1854. (Citato a p. 51.)
- HATHAWAY, ERNEST J. and PETER T. RICKETTS (eds.), *Fouke le Fitz Waryn*, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 1975. (Citato a p. 62.)
- HOLDEN, ANTHONY J. éd., *Le Roman de Rou de Wace*, Paris, Picard, 1970. (Citato a p. 54.)
- HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon*, édition critique par Anthony J. Holden, Paris, Klincksieck, 1979. (Citato a p. 59.)
- *Protheselaus*, ed. by Anthony J. Holden, London, Anglo-Norman Text Society, 1991-1933. (Citato a p. 59.)
- La Chanson de Roland*, édition critique par Cesare Segre, 2 t., Genève, Droz, 1989. (Citato a p. 50.)
- La partie arthurienne du Roman de Brut. Extrait du manuscrit B.N. fr. 794*, édition critique par Ivor D. Arnold et Margareth Pelan, Paris, Klincksieck, 1962. (Citato a p. 59.)
- LATELLA, FORTUNATA (a cura di), *Svaggi di corte*, Parma, Pratiche, 1991. (Citato a p. 59.)
- LAYAMON, *Le Gesta di Artù*, a cura di Gloria Corsi Mercatanti, Milano-Trento, Luni Editrice, 1998. (Citato a p. 61.)
- LE GOFF, JACQUES, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari, Laterza, 1983. (Citato a p. 51.)
- Le roman de Waldef (cod. Bodmer 168)*, édition critique par Anthony J. Holden, Cologny-Genève, Fondation Bodmer, 1984. (Citato a p. 60.)
- LECCO, MARGHERITA, «Gaimar i mist marz et averil». *Politica, retorica e letteratura nell'Epilogo dell'Estoire des Engleis di Geoffrey Gaimar*, in «Studi Medievali», LIV (2013), pp. 153-176. (Citato alle pp. 52, 53.)
- (a cura di), *Il Romanzo di Folco Fitz Waryn*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012. (Citato a p. 62.)
- (a cura di), *Lai d'Haveloc*, Edizioni dell'Orso, 2015. (Citato a p. 58.)
- *Storia di Haveloc e di altri eroi. Antologia del romanzo anglo-normanno (XII-XIII secolo)*, Genova, De Ferrari, 2011. (Citato a p. 60.)
- «Tradurre» nella letteratura anglo-normanna. *Il prologo del Roman de Waldef, in Lingue, testi, culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo. Atti del XL Convegno*

- Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012)*, a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2014, pp. 131-144. (Citato a p. 60.)
- «*Translater*» nell'*Estoire des Engleis* di Geoffrey Gaimar, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo Occidentale. Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna 5-8 ottobre 2009)*, a cura di Francesco Benozzo et al., Roma, Aracne, 2012, pp. 655-673. (Citato a p. 52.)
- LEGGE, MARY DOMINICA, *Anglo-Norman Literature and its Background*, Westport, Greenwood Press, 1978. (Citato a p. 49.)
- MAP, WALTER, *De Nugis Curialium*, ed. by Montague R. James, revisited by Charles N.L. Brooke and Roger A.B. Mynors, Oxford, Clarendon, 1983. (Citato a p. 59.)
- MATHEY-MAILLE, LAURENCE, *La pratique de l'étymologie dans le Roman de Brut de Wace*, in *Plaist vos oïr bone cançon vallant? Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à François Suard*, sous la dir. de Dominique Boutet et al., Villeneuve d'Ascq, Université Charles De Gaulle, 1999, II, pp. 579-586. (Citato a p. 55.)
- *L'étymologie dans le Roman de Rou de Wace*, in *De sens rassis. Essays in honor of Rupert T. Pickens*, ed. by Keith Busby, Bernard Guidot, and Logan E. Wahlen, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, pp. 403-414. (Citato a p. 55.)
- MC WILLIAMS, STUART (ed.), *Saints and Scholars. New Perspectives on Anglo-Saxon Literature and Culture in Honour of Hugh Magennis*, Cambridge, Brewer, 2012. (Citato a p. 49.)
- MENEGHETTI, MARIA LUISA, *L'Estoire des Engleis di Geffrei Gaimar. Fra cronaca genealogica e romanzo cortese*, in «Medioevo Romanzo», II (1975), pp. 232-246. (Citato a p. 57.)
- Navigatio sancti Brendani*, 2 voll., edidit Ioannes Orlandi, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1968. (Citato a p. 50.)
- Navigatio sancti Brendani: alla scoperta dei segreti meravigliosi del mondo*, edizione critica a cura di Giovanni Orlandi e Rossana E. Guglielmetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014. (Citato a p. 50.)
- PARADISI, GIOIA, «*Par murement de langages*». *Il tempo, la memoria e il volgare di Wace*, in *Memoria, storia, romanzo. Intersezioni e forme della scrittura francese medievale*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 27-45. (Citato a p. 57.)
- *Remarques sur l'exégèse onomastique et étymologique chez Wace (Expositio, Ratio Nominis)*, in *Maistre Wace. A Celebration. Proceedings of the International Colloque held in Jersey, 10-12 September 2004*, ed. by Glyn S. Burgess and Judith Weiss, St. Helier, Société Jersaise, 2006, pp. 149-157. (Citato alle pp. 55, 57.)
- PEARSALL, DEREK A. and IAN C. CUNNINGHAM (eds.), *The Auchinleck Manuscript (National Library of Scotland, advocates Ms 19-2. 1)*, London, Scolar, 1979. (Citato a p. 62.)
- PHILIPPE DE THAON, *Comput (MS BL Cotton Nero A.V)*, ed. by Ian Short, London, Anglo-Norman Text Society, 1984. (Citato a p. 50.)
- *Le Bestiaire de Philippe de Thaun*, édition critique par Emmanuel Walberg, Lund-Paris, Moller-Welter, 1900. (Citato a p. 50.)

- POPE, MILDRED K. (ed.), *The Romance of Horn by Thomas*, Oxford, Blackwell, 1955. (Citato a p. 60.)
- ROSSI, CARLA (a cura di), *Il viaggio di Carlo Magno a Gerusalemme e a Costantinopoli*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006. (Citato a p. 54.)
- *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, Paris, Garnier, 2009. (Citato a p. 59.)
- «Marie, ki en sun tens pas ne s'oblie». *Marie de France, la storia oltre l'enigma*, Roma, Bagatto, 2007. (Citato a p. 59.)
- RYCHNER, JEAN éd., *Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1966. (Citato alle pp. 59, 60.)
- SHORT, IAN, *Gaimar's Epilogue and Geoffrey of Monmouth's Liber Vetustissimus*, in «Speculum», LXIX (1994), pp. 323-343. (Citato a p. 52.)
- *Patrons and Polyglots. French Literature in Twelfth-Century England*, in «Anglo-Norman Studies», XIV (1991), pp. 229-249. (Citato alle pp. 49, 50.)
- STUDER, PAUL and JOAN EVANS (eds.), *Anglo-Norman Lapidaries*, Paris, Champion, 1924. (Citato a p. 50.)
- SWANTON, MICHAEL, *English Literature Before Chaucer*, London-New York, Longman, 1987. (Citato a p. 61.)
- (ed.), *The Anglo-Saxon Chronicle*, London, Dent, 1996. (Citato a p. 54.)
- The Anglo-Saxon Chronicles. The Authentic Voices of England, from the Time of Julius Caesar to the Coronation of Henry II*, trans. by Anne Savage, London, CLB, 1997. (Citato a p. 54.)
- WARREN, MICHELLE R., *History on the Edge. Excalibur and the Borders of Britain, 1100-1300*, Minneapolis, University Press of Minnesota, 2000. (Citato a p. 58.)
- WATERS, EDWARD G.R. (ed.), *The Anglo-Norman Voyage de Saint Brendan. A Poem of the Early Twelfth Century*, Oxford, Clarendon, 1928. (Citato a p. 50.)
- WYATT, DAVID R., *Slaves and Warriors in Medieval Britain and Ireland, 800-1200*, Leiden, Brill, 2009. (Citato a p. 51.)

PAROLE CHIAVE

Conquista Normanna d'Inghilterra; *Estoire des Engleis*; Geffrei Gaimar; *dame Custance*; Robert de Gloucester; politica culturale normanna; Wace; *Brut*; testi medio-inglesi; Manoscritto Auchinleck.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Margherita Lecco insegna Filologia Romanza presso la Scuola di Scienze Umanistiche (ex-Facoltà di Lettere) dell'Università di Genova.

34641@unige.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARGHERITA LECCO, *Gaimar, Wace e gli altri autori. La traduzione alle origini della letteratura anglo-normanna*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 49–67.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LA TRADUCTION DES ROMANS FRANÇAIS ET LES DÉBATS SUR LE ROMAN EN RUSSIE AU XVIII^E SIÈCLE

VERONIKA ALTAŠINA – *Université d'Etat de Saint-Petersbourg*

Cet article est consacré au rôle des traductions de romans français dans le développement de la littérature russe du XVII^e siècle. Les écrivains français donnèrent non seulement des modèles pour la construction du récit et l'expression des sentiments, mais de plus la nouveauté de leurs idées fit l'objet de préfaces rédigées par les traducteurs eux-mêmes afin de donner droit de cité au roman, en démontrant sa valeur morale et esthétique.

The article deals with the role of translations of French novels in the development of Russian Literature in XVIII century. Not only French writers give example for the construction of plot and the expression of sentiments, the Russian translators discuss the new and reformative ideas in their prefaces and contribute to prove moral and aesthetic value of novel and legalize its place.

La connaissance de la vie intellectuelle et de la littérature des pays étrangers étant une motivation forte dans le développement du progrès en Russie, la traduction et l'apprentissage des langues étrangères jouèrent un rôle très important tout au long du XVIII^e siècle. Si la première moitié du siècle se distingue par ses tendances moralisatrices et instructives – les traités politiques, moraux et éducatifs furent traduits en premier lieu –¹ la fin du siècle fut marquée par l'intérêt croissant pour les œuvres de fiction et ce fut la littérature française qui prit la première place ayant de beaucoup dépassé toutes les autres.

Selon les fondateurs du classicisme russe² (Féofan Prokopovitch, Kantemir, Trediakovskij et Lomonossov) l'objectif principal de la littérature étant d'instruire la nation et de propager l'idée de servir l'État, la fiction fut méprisée et méconnue à l'époque. Il n'y a que deux romans traduits dans la première moitié du siècle : celui de Tallemant *Le voyage de l'île d'Amour* paru en 1730 dans la traduction de Trediakovskij, premier traducteur professionnel,³ et les fameuses *Aventures de Télémaque* imprimées dans la version manuscrite ancienne selon le vœu de Elisavéta Petrovna en 1748.⁴ Ce dernier roman fut largement reconnu par les adeptes du classicisme et recommandé par Lomonossov dans sa *Rhétorique* (1748), où il exigea que la prose contînt « des exemples et des doctrines de la politique et de la conduite vertueuse ». Il condamna les romans qui, par leur incohérence, ne faisaient que faire rire le lecteur, comme par exemple, le *Conte sur Bova* (un des premiers romans russes fait sur le modèle des romans de chevalerie)⁵ et la plupart des romans français.⁶ Bien que son opinion restât assez négative, néanmoins sa critique fut

1 Entre autres on peut citer : Pufendorf S., Grotius U., Gracian B., Lock J. A consulter : *Istoria russkoï pervodnoi kudogestvennoi literatury* [Histoire de la littérature de fiction traduite en russe], 2 voll., Saint-Petersbourg, Dmitri Bulanin, 1995, 1, chapitre III, 1725-début des années 1760 : *Classicisme*. Un peu plus tard cette tendance fut appelée « la comptabilité morale » du XVIII^e siècle.

2 L'époque du classicisme en Russie commence en 1725 et va jusqu'aux années 1760.

3 Trediakovskij V. (1703-1768), grand poète et théoricien russe, qui fit ses études à la Sorbonne dans les années 1727-1730, fut tout d'abord connu des lecteurs russes surtout en tant que traducteur d'œuvres françaises.

4 *Istoria russkoï literatury* [Histoire de la littérature russe], 4 voll., Leningrad, Nauka, 1980, 1, p. 400.

5 *Le Conte sur Bova* daté du XVI^e siècle fut inspiré par la chanson de geste française *Beuve de Hanstone* (XIII^e siècle).

6 MIKHAÏL VASSILIEVITCH LOMONOSSOV, *Polnoie sobranie sochinenij* [Œuvres complètes], 10 voll., Mosk-

moins sévère qu'auparavant : il n'imputait plus au roman « la corruption des mœurs et la description trop attirante des plaisirs charnels ».

Cette idée fut appuyée par Sumarokov qui, dans sa *Lettre sur la lecture des romans* publiée en 1759 dans sa revue *L'Abeille laborieuse*, écrivit que « les romans sont si nombreux qu'ils constituent maintenant la moitié de la bibliothèque mondiale. Leur utilité est minimale tandis que le mal qu'ils portent est très grand. On dit qu'ils font passer le temps, mais en réalité ils le tuent. Les romans écrits par des gens ignorants inculquent aux lecteurs une conduite artificielle et extravagante et font oublier les lois naturelles ».⁷ Sumarokov avoue qu'il existe de bons romans, comme *Télémaque* ou *Don Quichotte*, mais leur nombre est si petit que la lecture des romans est plutôt un passe-temps inutile. De même avis est Trediakovskij qui, désirent introduire en Russie la tradition du roman politique et philosophique, traduisit *Argenis* de Barclay et *Télémaque* de Fénelon – deux exemples les plus parfaits de roman sérieux et utile.

Or contrairement aux espérances des théoriciens, ce ne fut pas le roman à thèse, classique ou baroque, qui détermina le développement de la prose littéraire russe, mais tout au contraire le roman moderne, propagé et défendu par les jeunes traducteurs réunis dans les années 1757-1760 dans une équipe auprès de l'imprimerie de l'École militaire pour la noblesse – Sukhoputnij chliaketskij korpus (Сухопутный шляхетный корпус) –⁸ et qui fondèrent une revue littéraire *Loisir employé avec utilité* (1759-1760), dont la plus grande partie fut consacrée aux traductions. Non seulement ces jeunes professeurs de l'École, ainsi que leurs élèves traduisaient et éditaient des romans, surtout français, mais ils se proclamèrent défenseurs de ce genre méprisé en s'opposant aux représentants du classicisme dans la polémique sur le roman. Les traducteurs jouèrent un rôle considérable dans la défense de ce genre méconnu en Russie, mais déjà bien réputé en Europe, en se servant des préfaces et des avertissements où ils insistaient surtout sur l'utilité publique du roman et cherchaient à mettre en valeur ses qualités morales et son rôle éducatif, comme le firent deux traducteurs de l'abbé Prévost – Elaguin et Porochin. Puisque les romans de Prévost jouèrent un rôle essentiel dans les discussions sur le roman en Russie, ainsi que dans la formation du roman russe et de la langue littéraire, je m'arrêterai davantage sur les idées novatrices exprimées par leurs traducteurs dans les préfaces.

Elaguin dans son avertissement aux *Mémoires d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* (1728-1731) insiste sur le rôle éducatif du roman de Prévost qu'il compare aux *Aventures de Télémaque*, œuvre très appréciée même par les adversaires du roman : « J'ose faire la comparaison entre le marquis et le divin Mentor, inventé par M. Fénelon, et je ne me tromperai pas si j'appelle le héros de Prévost "Mentor de l'honnête homme" ».⁹ Ainsi, en s'autorisant de la réputation de *Télémaque*, le traducteur met ce roman dans la ligne des œuvres édifiantes et utiles.

va/Leningrad, Académia nauk SSSR, 1950–1959, VII, pp. 222–223.

7 ALEKSANDR PETROVITCH SOUMAROKOV, *Pis'mo o čtenii romanov* [*Lettre sur la lecture des romans*], in «Troudoliubivaia pchela» (Juin 1759), pp. 374–375.

8 C'est la première association de traducteurs professionnels en Russie. Si quelques années avant on proposait à n'importe quelle personne connaissant les langues étrangères de participer aux traductions, dont le nombre était encore très limité, dans ces années-là la traduction littéraire est devenue un art véritable et les jeunes traducteurs ont été très conscients du sérieux de leur travail.

9 IVAN ELAGUINE, *K čitatelju* [*Au lecteur*], in *Prévost d'Exiles. Prikliučéniiia markiza Gu**** [*Prévost d'Exiles. Les aventures du marquis de G****], Saint-Petersbourg, Impératorskaya académia nauk, 1780, 1, sans pagination.

Et c'est notamment la traduction de ce premier roman de Prévost qui fut considérée comme un des premiers modèles de la prose littéraire russe. La traduction des quatre premiers volumes en 1756-1758 fut faite par Elaguin qui, exilé de la capitale, arrêta son travail et plus tard, sous Catherine II, occupé qu'il était par les affaires de l'État, ne continua pas sa traduction, terminée en 1764-1765 par son secrétaire Lukin, qui l'a dédiée à son maître et ne voulut pas même la signer de son nom.

A son époque et même plus tard, la traduction très soignée d'Elaguin, qui maniait parfaitement la langue, était considérée comme « impeccable » et lui-même acquit la réputation de « maître du style fluide et souple ». Et lorsque l'édition du roman fut reprise, on annonça « aux amateurs des plaisirs agréables et innocents » qu'ils ne seraient pas déçus par cette nouvelle traduction.

Grâce aux efforts du traducteur pour bien rendre en russe le style de Prévost, la langue de ce roman joua un rôle considérable dans la langue littéraire russe qui se formait à l'époque. En ce temps-là, la littérature en Russie n'avait pas encore élaboré de procédés stylistiques, ni trouvé un vocabulaire abstrait assez riche pour décrire les sentiments et les sensations, l'état d'âme des personnages. Il est évident que la traduction des romans français, et notamment ceux de Prévost, aida beaucoup les romanciers russes dont quelques-uns – et c'est le cas d'Elaguin – doivent leur réputation à ces traductions,¹⁰ pour y avoir trouvé leurs propres moyens lexicaux et stylistiques, organisé la narration et suscité l'intérêt du lecteur par l'intensité de l'intrigue, même si c'est la morale qui est mise en valeur dans les premières traductions.

Ce roman qui eut un succès énorme en Russie (M. Khéraskov,¹¹ grand classiciste russe, dans sa lettre du 22 janvier 1758 demanda à l'académicien Miller de lui envoyer « *Le Marquis de Elaguin* »),¹² fut édité, suivi de *l'Histoire du chevalier des Grioux et de Manon Lescaux* encore deux fois au XVIII^e siècle – en 1780-1790 et en 1793. Je note, entre parenthèses, que le lecteur russe moderne n'a aucune idée de l'ampleur des 7 tomes constitués par ce vaste roman qu'est *Mémoires d'un homme de qualité...* ; car la fameuse *Manon Lescaut*, qui en fait partie, est le seul roman de l'auteur réédité plusieurs fois dans les siècles suivants.

Selon l'avis de V. Golovtchiner, cette traduction a marqué une nouvelle étape dans la prose russe, quand le style du langage littéraire et mondain était en principe déjà formé.¹³ D'un côté, ce roman, plein d'aventures mais aussi donnant des exemples moraux, entra bien dans la ligne de la narration baroque et classique, typique de l'époque ; mais en même temps, il présentait un trait tout à fait nouveau – le psychologisme bien marqué. « Tout en s'avancant vers le classicisme et en le fortifiant, les littéraires russes vivaient et écrivaient déjà à l'époque de la formation de la littérature sentimentaliste et moralisa-

¹⁰ Les fondateurs du roman russe – F. Emin et V. Levchin – ainsi que les auteurs célèbres de l'époque – D. Fonvizin et A. Bolotov – commencèrent leur parcours littéraire par la traduction.

¹¹ Khéraskov M. (1733-1807), écrivain et éditeur russe, recteur de l'Université de Moscou qui fit ses études à l'École militaire pour la noblesse – Soukopoutnii chliaketski korpousse. Il fut surtout connu par ses poèmes épiques où il se manifesta comme un des plus grands représentants du classicisme russe.

¹² *Istoria russkoï literatury* [Histoire de la littérature russe], cit., I, p. 122.

¹³ VLADIMIR DMITRIÉVITCH GOLOVTCHINER, *Iz istorii stanovlénija yazika russkoï literaturnoï prozi 50-60 godov XVIII veka* [A propos de l'histoire de la formation de la prose littéraire russe des années 50-60 du XVIII^e siècle], in « XVIII vek », IV (1959), pp. 66-84, p. 70.

trice ».¹⁴ Le paradoxe propre à la littérature russe du XVIII^e siècle est que le processus d'intégration formelle du classicisme allait de pair avec la propagation du genre réputé le moins classique : le roman. Le choix de traduire des romans fut avant tout déterminé par le désir d'offrir au lecteur une lecture didactique, divertissante, la plus variée possible.

En 1760 commença l'édition du meilleur roman de Prévost, *Le Philosophe Anglais ou Histoire de Cleveland, fils naturel de Cromwell* (1731-1739) qui impressionna beaucoup en 1757 A. Bolotov, un des intellectuels les plus connus de l'époque, auteur des mémoires *Vie et aventures d'Andrei Bolotove* (1749) nettement influencés par la tradition française. Il exprima le désir ardent de faire la traduction de ce roman lui-même, mais ne le fit pas. Les deux premiers volumes parurent dans la traduction de Sémion Porochin, auteur du fameux avertissement déclaratif dont je parlerai plus loin. Le traducteur de la suite n'est pas connu, l'édition prit plusieurs années et ne fut terminée qu'au milieu des années 1780. L'arrêt de la publication de ce roman suscita le mécontentement des lecteurs : dans l'avertissement d'un conte de Marmontel on cita cette œuvre parmi d'autres dont la traduction resta inachevée, ce qui « offense les lecteurs curieux qui s'ennuient beaucoup ».¹⁵ En même temps, à Moscou, on édita une autre traduction du même roman faite par Alekseï Maslov sous le titre *Le Philosophe anglais ou La vie de Cleveland* (1783-1784). L'édition pétersbourgeoise fut rééditée entièrement en 1791 et depuis ce roman n'a jamais été édité ni traduit de nouveau.

En 1765-1781 fut édité en russe par un traducteur inconnu encore un roman de Prévost, *Le Doyen de Killerine, histoire morale des aventures d'une famille irlandaise, agréementée de tout ce qui peut rendre sa lecture utile et plaisante ; par l'éditeur des « Aventures du marquis de Gu*** »* (tel fut le titre russe du premier roman de Prévost) (1735-1740). Les premiers volumes furent publiés de 1765 à 1768 ; mais le dernier se fit attendre presque treize ans.

Les romans de l'abbé Prévost trouvèrent en Russie des lecteurs fidèles que les aventures et les péripéties dramatiques intéressaient autant que les idées philosophiques des Lumières exprimées par l'auteur. Bolotov, déjà cité, écrivit dans ses *Pensées et opinions impartiales sur les romans* que toutes les aventures du *Doyen de Killerine* sont « curieuses et amusantes, il y en a aussi beaucoup qui sont tendres et touchantes ainsi qu'imprévisibles et inattendues ; elles font naître chez le lecteur tantôt la tristesse, tantôt la gaieté, tantôt des doutes, tantôt l'espoir et lui donnent du plaisir ou du mécontentement mais elles suscitent tout le temps sa curiosité, le désir de savoir ce qui va suivre et ne le laissent jamais indifférent ». Il conclut que jamais personne ne peut se lasser en lisant ce roman et que chacun souhaite que la lecture n'ait jamais de fin.¹⁶

L'amour fut représenté dans les romans de Prévost d'une façon inhabituelle pour le lecteur russe – en tant que passion fatale et invincible. S. Glinka, littéraire d'une nouvelle génération, se rappelait ainsi ses impressions de lecture du *Philosophe anglais* : « cette

14 GRIGORĪ ALEKSANDROVITICH GOUKOVSKĪ, *Russkaja literaturno-kritičeskaja mysl' v 1730-1750* [*Pensée littéraire et critique en Russie*], in «XVIII vek», v (1962), pp. 98-128, p. 115.

15 *Istoria ruskoï perevodnoï kudogestvennoi literatury* [*Histoire de la littérature de fiction traduite en russe*], cit., I, p. 163.

16 ANDREĪ TIMOFEEVITICH BOLOTOV, *Mysli i bespristrastnye sужdenia o romanakh* [*Les Pensées et les opinions impartiales sur les romans*], in «Literaturnoe nasledstvo», IX-X (1933), pp. 194-221, p. 195.

passion frénétique qui s'arrachait du cœur agité de Prévost, auteur du roman, pénétrait dans mon jeune cœur comme un torrent de lave bouillonnante ».¹⁷ De plus, les romans de l'abbé Prévost avaient une influence morale et éducative : I. Dmitriev, un des représentants des Lumières russes, écrivait : « La lecture des romans ne produisait pas d'effets négatifs sur ma morale. Tout au contraire, j'ose avouer qu'ils étaient pour moi comme un antidote contre la bassesse et le vice. Les *Aventures de Cleveland*, les *Aventures du marquis de Gu**** élevaient mon âme. J'ai toujours été enchanté par de bons exemples que je voudrais suivre ».¹⁸

Mais revenons au rôle que les traducteurs de Prévost jouèrent dans la polémique sur le développement littéraire en Russie. Dans cette discussion, l'avertissement de Porochin¹⁹ (précepteur du futur tsar Paul I^{er}) à sa traduction du *Philosophe anglais* fut un des premiers articles avec un programme sur le roman dans la critique russe du XVIII^e siècle.

Il y donne son explication de la formule d'Horace, « joindre l'utile à l'agréable », conformément au genre du roman qui à cette époque était encore mal considéré en Russie. Porochin commence son « Avertissement » par une vérité incontestable : l'utilité de la morale montre le chemin à la vertu, apprend à guider les passions par la raison, et montre les exemples d'une vie tranquille et heureuse selon les principes de la loi naturelle. Pour cette raison les savants ont essayé tous les moyens pour inculquer aux gens les principes d'une vie vertueuse. Porochin cite deux moyens de « prêcher la vertu » : le premier, directement, dans des traités de morale, et le deuxième, plus attirant, « en habillant les moralités de vêtements magnifiques » pour « éveiller l'intérêt et le désir de lire ». Il y a beaucoup de livres de morale chez tous les peuples : contes, conversations, lettres édifiantes. A ce genre de littérature appartiennent les romans qui, en décrivant des aventures, se doivent d'apprendre aux lecteurs les règles de la vie vertueuse.

En polémiquant avec l'esthétique du classicisme qui voyait dans le roman un genre nouveau, n'ayant pas de racines antiques, Porochin avance que le roman existait aux temps anciens : on en a même quelques exemples dans la littérature grecque et latine. « De nos jours, continue-t-il, les romans sont accusés de la corruption des mœurs et c'est peut-être non sans raison car parmi le nombre très important de romans français et allemands il y en a de bons et de mauvais. Mais un lecteur raisonnable doit faire la différence entre ces romans mal écrits et invraisemblables et les aventures ingénieuses et pleines d'esprit, décrites de manière concise et dont la lecture est un vrai plaisir. Si on ne prend pas en considération qu'il existe de bons et de mauvais romans et si l'on proclame tous les romans inutiles et dangereux, alors on devrait interdire tous les arts et toutes les sciences. Il y a des auteurs qui ont fait la gloire de leur patrie comme Horace, Virgile, Ovide à Rome et comme Corneille, Racine, Boileau-Despréaux en France (références chères aux classicistes !) et il y en a d'autres qui, pour leurs œuvres corrompues et de mauvais goût, sont méprisés par tout le monde. Donc, si on se laissait conduire par ce principe d'unifi-

17 SERGEÏ NIKOLAEVITCH GLINKA, *Zapiski* [Notes], Saint-Pétersbourg, Russkaya starina, 1895, p. 106.

18 IVAN IVANOVITCH DMITREV, *Sočinenija* [Œuvres], Saint-Pétersbourg, Evdokimov, 1893, p. 5.

19 SEMION ANREÏEVITCH POROCHINE, *Predislovie* [Préface], in *Prévost d'Exiles. Filosof angliiskii* [Prévost d'Exiles. Le Pilosophe anglais], Saint-Pétersbourg, Soukhoputni chliakhetski kadetski korpus, 1760, I, sans pagination.

cation, on devrait proclamer inutile et nuisible la lecture des œuvres de tous les écrivains latins et français. « De combien de beautés aurait été privée la littérature ! », s'exclame Porochin qui continue par l'affirmation de l'utilité des romans – idée-clé de tout le cercle de traducteurs dont il fait partie.

Il avoue qu'il existe des romans écrits sans aucune intention, qui ne font que traiter des aventures magnifiques, qui sont pleins de descriptions somptueuses, et si on les lit sans mesure, on peut adopter facilement les qualités du fameux Don Quichotte. Mais on ne peut pas nier l'utilité de la lecture des romans où sont décrits les mœurs, les vertus et les défauts humains, les malheurs causés par des passions irrégulières qui font frémir d'horreur ou verser des larmes ; des romans où, parmi les aventures décentes, le lecteur trouve des préceptes de morale. Porochin met en évidence que ces romans sont dignes d'intérêt pour les lecteurs les plus raisonnables. Le roman dont il propose la traduction est considéré comme tel : il est tout à fait vraisemblable, « cohérent, plein d'esprit et dont la lecture est un vrai plaisir ». Si ce roman est lu avec intérêt, on en conclura, dit le traducteur, que son avis sur le roman exprimé sans parti pris est apprécié et approuvé par les lecteurs.²⁰

Les considérations de Porochin n'ont rien de nouveau ; il puise son argumentation dans les traités des auteurs étrangers. Mais en Russie, dont la littérature prosaïque et laïque ne faisait que ses premiers pas à l'époque, les jugements de Porochin ouvraient une grande perspective pour le genre du roman. Dans son avertissement il reprend en quelque sorte les points essentiels de l'avertissement à *Manon Lescaux* où Prévost écrit : « Outre le plaisir d'une lecture agréable, on y trouvera peu d'événements qui ne puissent servir à l'instruction des mœurs ; et c'est, à mon avis, un service considérable au public, que de l'instruire en l'amusant ».²¹

L'« Avertissement » d'Elaguin à sa traduction du premier roman de Prévost où il expose aux lecteurs les raisons qui l'avaient déterminé à choisir cette œuvre, ne fut pas un article de programme, exprimant les idées progressistes du nouveau monde littéraire, mais il n'en fut pas moins intéressant et important. Elaguin adresse à son lecteur un vrai sermon sur les vertus, parmi lesquelles il met surtout en valeur « la patience et la générosité », en les opposant à l'impatience et à la faiblesse d'âme qui « nous détournent très souvent de l'accomplissement de nos bonnes intentions » et nous font sombrer dans les malheurs sans aucun espoir. En revanche, la générosité et la patience font les hommes plus résistants aux malheurs et ne laissent pas oublier, dans les moments de bonheur, qu'il faut toujours être prêt aux changements de la fortune.

Pour Elaguin, le héros de ce roman de Prévost, le marquis, symbolise « la générosité infinie et la patience inébranlable. [...] On peut nommer les gens de ce type de grands hommes : rien ne peut les détourner de la voie qui mène à la vertu ». Le but de l'auteur, comme le précise le traducteur, est de faire savoir aux lecteurs « les moralités liées aux aventures de ce marquis que seulement une personne mondaine, raisonnable et cultivée peut donner aux autres pour les instruire ».²² Conformément au goût de son temps, Elaguin insiste sur l'utilité morale de l'œuvre qui explique et justifie son choix.

²⁰ *Ibid.*

²¹ ANTOINE FRANÇOIS PRÉVOST, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris, Gallimard, 1967, p. 30.

²² ELAGUINE, *K čitatelju [Au lecteur]*, cit., sans pagination.

La critique de Karamzin, grand écrivain et historien, auteur des *Lettres du voyageur russe*, du premier volume de la traduction russe de *Clarisse Harlow* faite d'après la traduction française de l'abbé Prévost (1751) de 205 lettres choisies sur les 375 de Richardson, joua le rôle de document programmatique dans la littérature russe. Karamzin y formula les nouveaux principes esthétiques et posa le problème de la langue littéraire russe qui devint central un peu plus tard dans la discussion entre les karamziniens et les archaïstes. En refusant l'emploi incongru des slavismes – mots archaïques – il abonde dans le sens de Prévost, qui, dans la préface à sa traduction de *Clarisse* prônait le bon ton ; Karamzin utilise à son tour ce ton policé pour résoudre les problèmes de la langue russe : « Une jeune fille qui a du goût ne pourrait ni dire ni écrire dans sa lettre « koliko » – synonyme archaïque de « puisque » ». Il releva plusieurs fautes faites par des traducteurs et termina par ces paroles : « Ici j'ai arrêté ma lecture et j'ai renvoyé le livre à la librairie désirant que la suite ou ne paraisse pas ou que la traduction soit bien meilleure ».²³ Mais cette critique sévère ne découragea pas les traducteurs : les cinq livres suivirent dans les années 1791-1792.

L'époque de la formation du classicisme en Russie fut très prospère pour le développement de la traduction littéraire. C'est justement à cette époque que se formèrent les bases de sa technique et ses notions-clé. Dans les années 1760 la traduction devint un art accompli et non plus un métier dont l'objectif principal était de rendre le contenu, informer sans plus. L'école de la traduction fut très importante pour bien des écrivains russes :

La traduction des œuvres littéraires des années 1730-1750 aida à renouveler le principe stylistique pour bien restituer la narration prosaïque – le style moyen. Conformément aux conditions imposées par l'original et aux intentions du traducteur, ce style se complétait par des slavismes élevés (ou des néologismes qui jouaient le même rôle), ou, dans d'autres cas, il était abaissé par le langage populaire.²⁴

En concluant on peut dire que la traduction des romans français en général et de ceux de l'abbé Prévost en particulier, joua un rôle très important dans la formation du roman original russe. Les traducteurs furent les premiers à poser le problème du style et à élaborer les procédés stylistiques de la narration romanesque.

Les traducteurs jouèrent un rôle considérable dans la défense du roman, genre méconnu en Russie, en se servant des préfaces et des avertissements où ils insistaient surtout sur l'utilité sociale du roman et cherchaient à mettre en valeur ses qualités morales et son rôle éducatif.

A ce moment-là, la littérature en Russie n'avait pas encore élaboré de procédés stylistiques, ni trouvé le vocabulaire abstrait assez riche pour décrire les sentiments et les sensations. La traduction des romans français aida beaucoup les romanciers russes à trouver

23 NIKOLAÏ MIKHAILOVITCH KARAMZIN, *Dostopamjatnaja žizn' devicy Klarissy Garlov, sočinenija na Anglijskom jazyke Ričardsonom. Č.1, v grade sv. Petra. 1791 (Recenzija)* [La vie mémorable de la jeune fille Clarisse Harlow, écrite en anglais par Richardson. Partie I. Dans la ville de St. Pierre. 1791. Compte rendu], in «Moskovskij žurnal», IV (1791), pp. 108-115.

24 *Istoria russkoï perevodnoï kudožestvennoi literatury* [Histoire de la littérature de fiction traduite en russe], cit., I, p. 140.

leurs propres moyens lexicaux et stylistiques, à organiser la narration et à susciter l'intérêt du lecteur par l'intensité de l'intrigue. Les fondateurs du roman russe – F. Emin et V. Levchin, ainsi que les auteurs célèbres de l'époque, D. Fonvizin et A. Bolotov – commencèrent leur parcours littéraire par la traduction. Le développement accéléré du roman russe sur la base de l'expérience avec la littérature occidentale devint possible, en premier lieu, grâce aux traducteurs.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOLOTOV, ANDREÏ TIMOFEEVITCH, *Mysli i bespristrastnye sужdenia o romanakh* [*Les Pensées et les opinions impartiales sur les romans*], in «Literaturnoe nasledstvo», IX-X (1933), pp. 194-221. (Citato a p. 72.)
- DMITREV, IVAN IVANOVITCH, *Sočinenija* [*Œuvres*], Saint-Petersbourg, Evdokimov, 1893. (Citato a p. 73.)
- ELAGUINE, IVAN, *K čitatelju* [*Au lecteur*], in *Prévost d'Exiles. Priključénija markiza Gu**** [*Prévost d'Exiles. Les aventures du marquis de G****], Saint-Petersbourg, Impératorskaja akademija nauk, 1780, I. (Citato alle pp. 70, 74.)
- GLINKA, SERGEÏ NIKOLAEVITCH, *Zapiski* [*Notes*], Saint-Petersbourg, Russkaja starina, 1895. (Citato a p. 73.)
- GOLOVTCHINER, VLADIMIR DMITRIÉVITCH, *Iz istorii stanovlénija yazika russkoj literaturnoj prozi 50-60 godov XVIII veka* [*A propos de l'histoire de la formation de la prose littéraire russe des années 50-60 du XVIII^e siècle*], in «XVIII vek», IV (1959), pp. 66-84. (Citato a p. 71.)
- GOUKOVSKIĖ, GRIGORIĖ ALEKSANDROVITCH, *Russkaja literaturno-kritičeskaja mysl' v 1730-1750* [*Pensée littéraire et critique en Russie*], in «XVIII vek», V (1962), pp. 98-128. (Citato a p. 72.)
- Istoria russkoj literatury* [*Histoire de la littérature russe*], 4 voll., Leningrad, Nauka, 1980. (Citato alle pp. 69, 71.)
- Istoria russkoj perevodnoj kudožestvennoj literatury* [*Histoire de la littérature de fiction traduite en russe*], 2 voll., Saint-Petersbourg, Dmitri Bulanin, 1995. (Citato alle pp. 69, 72, 75.)
- KARAMZIN, NIKOLAÏ MIKHAÏLOVITCH, *Dostopamjatnaja žizn' devicy Klarissy Garlov, sočinenija na Anglijskom jazyke Ričardsonom. Č. I, v grade sv. Petra. 1791* (Recenzija) [*La vie mémorable de la jeune fille Clarisse Harlow, écrite en anglais par Richardson. Partie I. Dans la ville de St. Pierre. 1791. Compte rendu*], in «Moskovskij žurnal», IV (1791), pp. 108-115. (Citato a p. 75.)
- LOMONOSSOV, MIKHAÏL VASSILIEVITCH, *Polnoje sobranie sočinenij* [*Œuvres complètes*], 10 voll., Moskva/Leningrad, Académia nauk SSSR, 1950–1959. (Citato a p. 69.)
- POROCHEINE, SEMION ANREÏEVITCH, *Predislovie* [*Préface*], in *Prévost d'Exiles. Filosof angliiskij* [*Prévost d'Exiles. Le Philosophe anglais*], Saint-Petersbourg, Soukhoputni chliakhetski kadetski korpus, 1760. (Citato a p. 73.)
- PRÉVOST, ANTOINE FRANÇOIS, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris, Gallimard, 1967. (Citato a p. 74.)

Soumarokov, Aleksandr Petrovitch, *Pis'mo o čtenii romanov* [Lettre sur la lecture des romans], in «Troudoliubivaia pchela» (Juin 1759), pp. 374-375. (Citato a p. 70.)



PAROLE CHIAVE

Translation, translator, French novels, Russian Literature, reform, development.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Veronika Altašina

Docteur ès lettres, professeure à l' Université d'Etat de Saint-Pétersbourg, auteur de plus de 70 articles sur la littérature française et comparée. Auteur de deux livres, d'un manuel sur la littérature des Lumières et des anthologies *Pascal : Pro et Contra. La réception de l'œuvre de Pascal en Russie* et *Diderot : Pro et Contra. La réception des idées et de l'œuvre de Diderot en Russie*. Membre de ISECS (International Society for Eighteenth-Century Studies) et de SFEDS (Société française des études du dix-huitième siècle).

nikaalt@bk.ru


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

VERONIKA ALTAŠINA, *La traduction des romans français et les débats sur le roman en Russie au XVIII^e siècle*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 69–77.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LA TRADUZIONE E LA «NUOVA LETTERATURA». IL MODERNISMO NOVECENTISTA (TRA NAZIONALISMO E INTERCULTURALITÀ)

ROSARIO GENNARO – *Università di Anversa*

«Gli scrittori italiani siano all'interno e soprattutto all'estero i portatori del nuovo tipo di civiltà italiana. Spetta agli scrittori di fare quello che si può chiamare 'imperialismo spirituale'». Questo afferma Mussolini nel 1925, ricollegandosi a un vasto dibattito sull'«espansione culturale». L'articolo, affrontando il dibattito sulla traduzione sviluppatosi intorno al novecentismo di Bontempelli, esamina: a) il progetto di nuova letteratura messo in campo dal novecentismo; b) il ruolo cruciale che vi svolgono la traduzione e il commercio letterario internazionale; c) il senso del nesso asserito da Bontempelli fra traducibilità e valore letterario; c) le obiezioni opposte dagli avversari; d) la vera posta di tali contrasti (l'egemonia nel canone letterario); e) l'uso strumentale della cultura da parte del fascismo per fini di politica estera; f) lo strumentale ricorso degli scrittori alla politica per fini di lotta letteraria; g) la compatibilità tra apertura internazionale, traduzione, nazionalismo, imperialismo nel modernismo culturale di metà anni Venti.

«Italian writers should be the mouthpieces, both in Italy and abroad, of the new brand of Italian civilization. It is the writers' task to promote what we may call 'spiritual imperialism'.» Thus spoke Mussolini in 1925, joining a widespread debate on "cultural expansion." By addressing the discussion on translation that developed around Bontempelli's "Novecentismo", the article examines the following issues: a) the project of a new literature promoted by "Novecentismo"; b) the crucial role played by translation and international literary trade in this project; c) the meaning of the nexus that Bontempelli posited between translatability and literary value; c) the opponents' objections; d) the actual implications of such contrasts (i.e. the issue of hegemony within the establishment of a literary canon); e) Fascism's deceptively instrumental use of culture for purposes connected to its foreign policy; f) the writers' instrumental use of politics for purposes of literary struggle; g) the compatibility of international openness, translation, nationalism, imperialism, in the context of the cultural modernism of the mid-twenties.

I TOTALITARISMO, CULTURA ED ESPANSIONE

Una rumorosa disputa letteraria degli anni Venti riguarda il progetto novecentista di Massimo Bontempelli. Essa investe un insieme di questioni in assai stretto collegamento reciproco: il canone letterario fra tradizione e modernità, l'identità nazionale e il commercio delle idee, l'autonomia e l'eteronomia della cultura di fronte a una politica di tipo totalitario. Le domande relative alla valenza e all'utilità della traduzione rappresentano un cruciale snodo della contesa.

Il primo luglio 1926, mentre il fascismo diventa dittatura e la letteratura resta «strumento di fondazione dell'identità nazionale»,¹ Mussolini rivolge agli scrittori questo messaggio:

Quale è dunque il vostro compito, il compito di coloro che creano? Bisogna che tutti gli scrittori italiani siano all'interno e soprattutto all'estero i portatori del nuovo tipo di civiltà italiana. Spetta agli scrittori di fare quello che si può chiamare

¹ STEFANO JOSSA, *L'Italia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 32, formato Epub.

«imperialismo spirituale» nel teatro, nel libro, con la conferenza. Far conoscere l'Italia non soltanto in ciò che essa ha di grande nel passato.²

Il duce chiede agli scrittori di propagare l'identità della nazione, sia in patria che fuori. Quest'idea può apparire oggi curiosa o persino velleitaria. Va però inquadrata nel retaggio storico di quegli anni. Costruzione e propagazione dell'italianità erano state, in Italia, già dall'Ottocento, importanti specializzazioni dei letterati, chiamati a «generare la coscienza nazionale»,³ protagonisti «nella creazione della sfera pubblica all'interno della quale i discorsi performativi della nazione ebbero corso».⁴ «La tradizione letteraria italiana» costituiva del resto il «vero sterminato palinsesto della narrazione identitaria della nazione moderna».⁵ L'impegno degli scrittori aveva anche assunto le forme di vero e proprio ingresso nell'arena politica, o comunque comportato prese di posizione sulle grandi scelte e vicende della nazione. Si pensi alle avanguardie, che invocarono la partecipazione italiana nella Grande Guerra come antidoto ai tanti mali del paese.⁶ Si pensi soprattutto a D'Annunzio, prima parlamentare, poi fautore dell'entrata in guerra, infine condottiero e capo di governo a Fiume.⁷ Tutto questo faceva dell'«interventismo della cultura»⁸ un costume assai consolidato tra gli intellettuali italiani, in gran parte assai critici nei confronti della classe politica tradizionale. Molti di loro furono perciò sedotti dai profili di novità e rottura che ostentavano Mussolini e il fascismo.

Il fascismo, dal canto suo, sviluppò da subito un programma espansionistico e totalitario. Il fine era, come è noto, la creazione di un'Italia e di italiani nuovi, forgiati secondo l'idea fascista, chiamati ad assumere la guida della modernità: «Il nazionalismo fascista, infatti, può essere considerato, fin da questa prima fase, una nuova manifestazione del nazionalismo modernista, al quale lo collegava la stessa idea, tipicamente modernistica, della rinascita della stirpe per effetto della rigenerazione palinogenetica della guerra. Il fascismo accettava la sfida della modernità, non per opporsi a essa, auspicando un ritorno al passato, ma perché aveva l'ambizione di conquistarla per essere protagonista attivo e creativo della realtà in movimento, proiettandosi verso il futuro con l'entusiasmo di una volontà di potenza che vuole affermarsi partecipando al divenire della vita moderna, partecipando alla costruzione di nuove realtà. I fascisti avevano il *mito del futuro* piuttosto che il *mito del passato*: [...] volevano essere creatori di una nuova tradizione, di una *nuova civiltà*. [...] Gli italiani nuovi che il fascismo voleva forgiare dovevano essere i *romani della modernità*. [...] La massima ambizione del fascismo era quella di essere il primo

2 Cfr. *La missione degli scrittori italiani nel discorso di Mussolini alla Società degli Autori*, in «La Tribuna», 2 luglio 1926, p. 3.

3 GIOVANNI LANGELLA, *Amor di patria. Manzoni e altra letteratura del Risorgimento*, Novara, Interlinea, 2005, p. 194.

4 GIANLUCA ALBERGONI, *Letterati, lettere, letteratura*, in *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, a cura di Alberto Mario Banti et al., Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 86-100, a p. 97.

5 MATTEO DI GESÙ, *Una nazione di carta*, Roma, Carocci, Tradizione letteraria e identità italiana, p. 10.

6 MARIO ISNENGI, *Il mito della grande guerra*, Bologna, Il Mulino, 1989.

7 Cfr. PAOLO ALATRI, *Ideologia e politica*, in Gabriele D'Annunzio, *Scritti politici*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 11-50; RENZO DE FELICE, *D'Annunzio politico*, Roma-Bari, Laterza, 1978; CLAUDIA SALARIS, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Bologna, Il Mulino, 2002.

8 LUISA MANGONI, *L'interventismo della cultura*, Torino, Aragno, 2002.

artefice di una *nuova civiltà imperiale* [...], il fascismo voleva acquistare una dimensione universale, come la romanità e il cattolicesimo, per imprimere il marchio del genio italiano su una nuova epoca della civiltà moderna. Tutto impregnato di *italianismo*, il fascismo credeva nella missione della Grande Italia come protagonista della modernità, e si considerava esso stesso l'artefice di una *nuova modernità italiana*.⁹ Ciò comportava l'interesse per la cultura come strumento di conquista, sia interna che esterna, e la grande attenzione rivolta ai professionisti delle idee, ovvero alla classe intellettuale. Di qui anche concrete misure di politica culturale volte a rigenerare la cultura italiana e a promuoverne l'affermazione in patria e nel mondo.¹⁰ Bisognava da un lato irrobustirla, colmarne le lacune, andare in particolare verso un'estetica popolare e moderna, anche aprendosi alle culture straniere.¹¹ Dall'altro, creare le condizioni della diffusione e del primato della cultura nazionale. L'«imperialismo spirituale» è la specializzazione di Franco Ciarlantini,¹² personaggio di spicco dell'editoria, del partito fascista, della cultura di area fascista, organizzatore, con Giovanni Gentile, del Congresso per le Istituzioni Fasciste di Cultura, da cui esce il famoso *Manifesto degli intellettuali italiani fascisti agli intellettuali di tutte le nazioni*.¹³ Cultura e politica vanno a braccetto nel dibattito sull'«espansione culturale» portato avanti da giornali e riviste come «Augustea», «La Tribuna», «Il Tevere», diretti da Ciarlantini, Forges Davanzati, Telesio Interlandi, figure di primo piano del fascismo e della cultura di area fascista.

- 9 EMILIO GENTILE, *La grande Italia. Ascesa e mito della nazione nel ventesimo secolo*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 154-156. Sul dibattito relativo alla rigenerazione degli italiani, prima, durante e dopo il fascismo, cfr. anche SILVANA PATRIARCA, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- 10 Cfr. BENEDETTA GARZARELLI, «Parleremo al mondo intero». *La propaganda del fascismo all'estero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004; FRANCESCA CAVAROCCHI, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma, Carocci, 2010.
- 11 Cfr. FRANCESCA BILLIANI, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 81: «la modernità doveva appropriarsi anche del popolare, onde evitare il rifugio nella torre d'avorio dell'acquiescenza e del consenso passivo. Le case editrici divennero protagoniste di primo piano in questa riconfigurazione estetica, politica, ideologica. Nel suo tentativo di esteticizzare le strategie di politicizzazione delle masse, il fascismo formulò proprio una nuova estetica del popolare, radicata nel presupposto dell'identificazione tra arte e vita, tra soggetto e oggetto per colmare la distanza fra cultura e società. [...] Entrambi questi sistemi, regime e editoria, contraddittoriamente, ma sempre in nome della "modernità popolare", legittimarono le traduzioni che furono solo apparentemente escluse dal progetto fascista di forgiare nazionalisticamente le masse, ma, in effetti, lette, discusse e pubblicate». Sulla traduzione durante il fascismo, cfr. anche CHRISTOPHER RUNDLE, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien, Petr Lang, 2010 e CHRISTOPHER RUNDLE, *Translation in Fascist Italy: "the Invasion of Translations"*, in *Translation under fascism*, ed. by Christopher Rundle and Kate Sturge, London, Palgrave Macmillian, 2010, pp. 15-49.
- 12 Cfr. FRANCO CIARLANTINI, *Imperialismo spirituale. Appunti sul valore politico ed economico dell'arte in Italia*, Milano, Alpes, 1925.
- 13 Cfr. EMILIO RAFFAELE PAPA, *Storia di due manifesti. Il fascismo e la cultura italiana*, Milano, Feltrinelli, 1958. Sulla contiguità fra il manifesto di Gentile e la politica di espansione culturale all'estero, cfr. ROSARIO GENNARO, *Il manifesto degli intellettuali fascisti e l'espansione culturale all'estero*, in «Nuova Storia Contemporanea», XVII (2013), pp. 79-95.

2 TRADUZIONE E CONQUISTA

Nei medesimi giornali ha anche luogo un dibattito su traduzione e scambi culturali. Questo si sviluppa nel 1926, alla nascita di «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», rivista fondata e diretta da Massimo Bontempelli, con un comitato di redazione internazionale comprendente Pierre Mac Orlan, Ramon Gómez de la Serna, Georg Kaiser, James Joyce. I contatti parigini sono tenuti da Nino Frank, giovane scrittore amico di Bontempelli.¹⁴ Alla rivista collaborano scrittori italiani e stranieri, francesi o stranieri residenti a Parigi (i membri del comitato di redazione e altri, come Georges Ribemont-Dessaignes, Il'ja Erenburg, Philippe Soupault, Franz Hellens, Léon-Paul Fargue, André Malraux, Fernand Divoire, Ivan Goll, Nino Frank, Alberto Cecchi, Bruno Barilli). Questi scrittori non hanno un profilo particolarmente omogeneo e non formano una scuola. Li accomuna, tuttavia, una certa tendenza modernista, per alcuni (i surrealisti Soupault e Ribemont-Dessaignes) persino avanguardista. La rivista promuove una poetica incentrata sul mito e l'immaginazione, volta a creare una nuova forma di realismo, il «realismo magico», in cui sono state ravvisate affinità col surrealismo francese.¹⁵

Le polemiche non tardano ad arrivare, addirittura precedono l'uscita del primo numero. Da una parte i novecentisti, il cui fronte fu anche detto Stracittà. Dall'altra gli avversari, legati alle riviste «Il Selvaggio» e l'«Italiano», che avevano in Ardengo Soffici il leader più anziano e autorevole. Prima con Bontempelli, poi col fronte opposto, si colloca infine Curzio Malaparte, direttore della casa editrice «La Voce», che curò l'uscita dei primi quattro numeri di «900». ¹⁶ Il divorzio di Malaparte da Bontempelli (come dire dell'editore dalla sua stessa rivista) è stato non a torto ricollegato a rivalità personali. Va però precisato che Malaparte aveva già dato prova di un'avversione nazionalistica alla modernità che lo poneva obiettivamente lontano dalle posizioni bontempelliane.¹⁷

¹⁴ Su questa amicizia, cfr. GIULIANO MANACORDA, *Nino Frank e «900»*, in *Massimo Bontempelli. Scrittore e intellettuale*, a cura di Corrado Donati, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 205-219.

¹⁵ Cfr. anche ALBERTO ASOR ROSA, *Selvaggismo e novecentismo. La cultura letteraria e artistica del regime*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1975, IV/2, *Dall'Unità a oggi*, pp. 1500-1513, alle pp. 1511-1512. Sulla provenienza dei collaboratori stranieri, cfr. ANNA MARIA MANDICH, *Una rivista italiana in lingua francese. Il «900» di Bontempelli (1926-1929)*, Pisa, Libreria Goliardica, 1983, pp. 64-65: «Importante per qualità e quantità era la partecipazione degli scrittori francesi provenienti per la maggior parte da un medesimo ambiente artistico-letterario di matrice cubista e tutti legati, intorno al 1926, più o meno strettamente, al gruppo dei surrealisti».

¹⁶ L'invenzione del nome Stracittà e il suo accoppiamento dicotomico a Strapaese si deve a Curzio Malaparte (Cfr. CURZIO MALAPARTE, *Strapaese e Stracittà*, in «La Fiera Letteraria», 30 ottobre 1927, p. 1 (poi in «Il Selvaggio», 10 novembre 1927, p. 3)). Il nome Strapaese era già stato coniato e usato (per indicare il suo gruppo di collaboratori) dalla rivista «Il Selvaggio». I seguaci di Bontempelli si definivano invece novecentisti e non gradivano essere chiamati alla maniera proposta da Malaparte.

¹⁷ Cfr. CURZIO SUCKERT, *Europa vivente. Teoria storica del sindacalismo*, prefazione di Ardengo Soffici, Firenze, La Voce, 1923 e CURZIO MALAPARTE, *Italia barbara*, Torino, Gobetti, 1925 (poi Firenze, La Voce, 1927). Suckert (nome anagrafico) fu sostituito da Malaparte (pseudonimo) a partire dal 1925. L'atteggiamento di Malaparte verso «900» è spiegato come segue da ALBERTO SPAINI, *Strasobborgo*, in «La Tribuna», 24 novembre 1927, p. 3: «Curzio Suckert, detto il Malaparte [...] da autentico e per così dire tradizionale capitano di ventura [...] ha bisogno di guerre per avere le avventure, e di soldati per farsi capitano. Così incominciò con Bontempelli a creare il «900»; ma poiché questi pretendeva di comandare tutto lui, e il Malaparte preferisce essere il primo a Colle Val d'Elsa che il secondo a Roma, egli incominciò a educare

Della sua rivista, in Italia, Bontempelli dice che è internazionale ed europea, ma non europeista, né internazionalista:

Si sappia subito che il titolo completo è «900». CAHIERS D'ITALIE ET D'EUROPE. Questo potrebbe essere bastante per calmare i timori di chi, in buona o in mala fede, vede in questo annunziato uso del francese un tradimento, o almeno un atto di «europeismo» nel deprecato senso rollandiano della parola.¹⁸

Si tratta di favorire il commercio delle idee tra l'Italia e l'Europa al fine di rifondare la cultura europea e di vedervi trionfare i valori italiani. Solo per questo la rivista è scritta in francese, allora lingua di cultura internazionale. Bontempelli non esclude che la cultura italiana debba progredire, aggiornarsi, colmare ritardi. Di qui la necessità di guardare all'estero. Il fine ultimo non è però recepire l'influsso straniero, bensì ammodernare la cultura italiana al fine di renderla dominante in Europa. La proposta di Bontempelli è insomma aperta all'interazione tra culture. Lo è però nell'ambito di una visione competitiva: conoscere gli altri con l'attenzione che occorre, ma per eguagliarli e sopravanzarli. Il fine ultimo è la penetrazione della cultura italiana all'estero, l'affermazione della cultura nazionale, anche a costo di impiegare strumenti per nulla italiani, come la lingua:

La rivista sarà redatta in francese perché ha l'intenzione: - 1) di segnalare bene la parte che l'Italia ha (contro l'opinione comune) nella formazione di un'atmosfera poetica nuova; [...] 2) di [...] buttare [...] audacemente in gara i giovanissimi valori italiani con i men giovani valori delle altre nazioni. - 3) di ottenere che sieno essi valori italiani, esportandosi e penetrando, a premere sugli stranieri e informarli di sé [...]. Per ottenere questi fini mi occorre una lingua che sia ampiamente letta in Europa.¹⁹

L'impiego del francese è dunque strumentale e transitorio, in attesa di un'Italia egemone sulla scena internazionale:

Ad altri il compito di imporre la lingua italiana a tutto il mondo della cultura; ma sarà un lento lavoro. Spero che tra dieci anni «900» potrà essere scritto in italiano [...]. Per ora, se lo scrivessi in italiano lo leggerebbero 1000 italiani e 50 stranieri; in francese, lo leggeranno ugualmente quei 1000 italiani più 5000 stranieri.²⁰

alle armi e a organizzare militarmente quelle due simpatiche brigate di malcontenti che sotto la guida del Selvaggio Maccari e dell'Italiano Longanesi vivevano contenti della loro azzimata scontentosità in Toscana e in Emilia». Per la tesi delle rivalità e della «gelosia» di Malaparte nei confronti di Bontempelli propende Marinella Mascia Galateria in *Lettere a Parigi*, introduzione a CORRADO ALVARO *et al.*, *Lettere a «900»*, a cura di Marinella Mascia Galateria, Roma, Bulzoni, 1985, pp. I-LVI. Si veda anche, in materia, il lungo memoriale lasciato da Bontempelli, *ivi*, alle pp. 141-148.

18 MASSIMO BONTEMPELLI, *Perché «900» sarà scritto in francese*, in «Il Tevere», 18 maggio 1926, p. 3. Lo scrittore francese Romain Rolland era noto per le posizioni pacifiste, europeiste, cosmopolite e antinazionaliste, espresse in testi come *Au-dessus de la mêlée* (1915) e *Déclaration de l'Indépendance de l'Esprit* (1919).

19 *ivi*. «Informarli» potrebbe qui non avere il solo senso di «metterli al corrente», bensì anche quello, più letterario, di «plasmarli», «dar loro forma».

20 *Ivi*.

Non è però uno svantaggio per uno scrittore italiano dovere scrivere o farsi tradurre in una lingua che non è la propria? E il valore letterario della propria opera non potrebbe uscirne compromesso? No, risponde Bontempelli, al contrario:

Uno dei caratteri che credo necessario fomentare nella letteratura moderna, è l'immaginazione inventiva, la facoltà di creare miti, favole, personaggi, così vivi da mantenere il solido della loro vita anche tradotti, anche rinarrati in altre forme. Una delle riprove del valore d'un'opera novecentista sarà la sua traducibilità.²¹

La traduzione non limita necessariamente il valore di un testo. Al contrario, più un testo è traducibile, più alto è il suo valore letterario. Ne deriva che la migliore letteratura è quella che meglio si presta ad essere tradotta. Così facendo, Bontempelli mette in relazione qualità e traducibilità. Eleva a parametro di letterarietà la condizione necessaria (la traducibilità) della dichiarata missione internazionale del novecentismo (la promozione a Parigi dei «giovani valori italiani»). Rovescia in punto di forza una debolezza che gli avversari gli attribuivano, primo fra tutti Ardengo Soffici, capofila degli strapaesani.

Alla stregua di Bontempelli, Soffici sconfessa ogni forma di europeismo. Nondimeno, se Bontempelli distingue tra europeismo e modernità, Soffici non va così per il sottile e risulta molto più estremo. Modernità ed europeismo sono solo due facce della stessa medaglia:

Modernità significa quello che europeismo, vale a dire, significa accettazione dei valori aventi attualmente corso un po' dappertutto, e che sono valori europei. [...] Europeismo vuol dire oggi democrazia, liberalismo, parlamentarismo, plutocrazia, massoneria, giudaismo, protestantismo, tedeschismo, americanismo, intellettualismo ipocrita ed immorale.²²

L'Italia nuova voluta da fascismo ha il compito di invertire questa tendenza, farsi interprete di valori contrari, tradizionali, imporre al mondo una nuova civiltà:

Funzione dell'Italia nuova è combattere [...] queste porcherie e [...] per riaffermare e rialzare i valori di tutt'altro genere, e precisamente i valori nostri fondamentali e *tradizionali*.

Massima gloria del Fascismo politico è stata appunto quella di opporsi coscientemente al corso di tale europeismo: di abbattere ad uno ad uno tutti gli idoli, col fine dichiarato e imprescindibile d'imporre al mondo una civiltà ben più alta ed umana: la civiltà fascista, cioè la civiltà italiana in tutta la sua purezza e luminosità. [...].²³

Imporre al mondo la propria civiltà: si può fare attraverso la traduzione? Soffici è categorico: non si può. Il valore, in letteratura, emana dalla nazionalità, la quale è, a sua volta, inseparabile dalla lingua. Tradurre è tradire, sia la patria che l'arte. La letteratura italiana più traducibile è dunque la meno nazionale e la più sprovvista di valore letterario:

²¹ *Ivi*.

²² *Lettera di Ardengo Soffici*, in «Il Tevere», 7 settembre 1926, p. 3.

²³ *Ivi*.

Innovatore, fuori della tradizione, vuol dire traditore del genio della propria stirpe. Vuol dire servile adottatore di valori stranieri – oggi europei [...]. Il linguaggio è [...] il tesoro più prezioso di un popolo: è [...] l'espressione più profonda e genuina della sua anima, del suo essere nazionale [...]. Del resto nessuna opera letteraria ha il minimo valore ove non vi sia rispecchiato il carattere della lingua in cui è scritta e in tutta la sua purezza e ricchezza.²⁴

L'opera d'arte italiana *traducibile* è quella che non è italiana, che è fatta di pensiero internazionalistico, ebraico, liberal-bolscevico, decadente, eccetera, e la cui forma o il cui linguaggio è volapük o esperanto.²⁵

A prima vista, le conclusioni di Soffici sono molto lontane da quelle di Bontempelli. Per Bontempelli, più un testo è traducibile, maggiore è il suo valore letterario. Per Soffici, invece, è vero il contrario. Per quanto reale e assai combattuta, la divergenza nasconde una convergenza di fondo. Si tratta infatti di definire l'identità culturale italiana, e con essa le forme e gli strumenti della sua supremazia. Identità più aperta alla modernità secondo «900», più incline alla tradizione per i «selvaggi», ma per gli uni e per gli altri chiamata a imporsi sulle altre culture. Di fatto contraria, dunque, a uno spirito europeo veramente cosmopolita ed egualitario. Per quanto raccomandata da una parte e condannata dall'altra, la traduzione è presa unicamente in considerazione in chiave di nazionalistica affermazione, diffusione e supremazia dell'italianità culturale. Questo è compatibile con la politica di espansione culturale portata avanti in quegli anni dal regime.

Si tratta di un caso? Crederlo è difficile, molti indizi, anzi, suggeriscono il contrario. «La Voce», società editrice di «900», non manca di collegamenti con il mondo fascista.²⁶ Stando a quanto riferito da Ungaretti, i dignitari fascisti Giuseppe Bottai, Italo Balbo, Roberto Forges Davanzati e Renato Ricci siedono nel consiglio di amministrazione. A Balbo, Malaparte deve il posto di direttore.²⁷ Bontempelli, dal canto suo, è ben inserito nelle filiere dell'espansione culturale. È legato a Ciarlantini, che di queste è un vero *dominus*, e pubblica nella sua rivista.²⁸ È anche vicino a Giuseppe Bottai²⁹ e alla famiglia Mussolini. Quando scoppia la polemica relativa a «900», Bontempelli non esita

²⁴ *Ivi*.

²⁵ *Obiezioni di Soffici*, in «Il Tevere», 8 giugno-settembre 1926, p. 3.

²⁶ Cfr. IL TORCIBUDELLA (GIUSEPPE UNGARETTI), *Il «900» e i Soviet*, in «L'Italiano», 20 dicembre 1927, p. 1, ora GIUSEPPE UNGARETTI, *Lettere a Giuseppe Raimondi*, a cura di Eleonora Conti, Bologna, Pàtron, 2004, pp. 145-146. Balbo era sottosegretario all'economia; Bottai sottosegretario al Ministero delle Corporazioni direttore di «Critica Fascista»; Ricci sottosegretario all'Istruzione, a capo dell'Opera Nazionale Balilla e membro del direttivo del PNF; la stessa funzione rivestiva Forges Davanzati, che era anche direttore del quotidiano «La Tribuna».

²⁷ Cfr. GIUSEPPE PARDINI, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Milano-Trento, Luni, 1998, p. 191.

²⁸ Cfr. in particolare MASSIMO BONTEMPELLI, *Lo stagno dei ranocchi*, in «Augustea», 21 dicembre 1925, p. 8, poi *L'avventura novecentista. Selva polemica (1926-1928)*, Firenze, Vallecchi, 1938, pp. 121-122. Per Ciarlantini, cfr. ADOLFO SCOTTO DI LUZIO, *Franco Ciarlantini*, in *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria De Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi, 2005, pp. 282-283. Per la principale rivista di Ciarlantini, «Augustea», nata pochi mesi prima di «900», cfr. ROSARIO GENNARO, *L'imperialismo spirituale negli esordi della rivista "Augustea"*, in «Incontri. Rivista Europea di Letteratura Italiana», XXVII (2012), pp. 42-50. Bontempelli era anche consigliere editoriale presso la casa editrice Alpes, posseduta da Ciarlantini, come risulta da MARCELLO STAGLIENO, *Arnaldo e Benito. Due fratelli*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 248-249.

²⁹ In una lettera a Frank del 28 dicembre 1926, Bontempelli lo definisce «amico mio» (cfr. ALVARO *et al.*, *Lettere a «900»*, cit., p. 140). Bontempelli rivestirà, di lì a poco, rilevanti incarichi nella cultura ufficiale (acca-

a rivolgersi al capo del governo. Il quale detta un comunicato stampa per esprimere il proprio appoggio alla rivista e l'approvazione della linea editoriale.³⁰ La strategia di Bontempelli appare chiara: chiedere al regime sostegno alla sua rivista portando in dote un progetto, dei contatti, delle diramazioni internazionali. I suoi rivali, al contrario, sono sprovvisti di tali risorse e temono anche di perdere l'appoggio del fascismo per la predilezione che quest'ultimo potrebbe riservare agli avversari. Questo il vero oggetto della contesa, la ragione delle lotte feroci ingaggiate, in Italia, intorno a «900»: una lotta per essere interlocutori del regime nel momento in cui quest'ultimo dà prova di voler entrare nell'agone culturale.

3 UNA «NUOVA» LETTERATURA

Alcune precisazioni sono però necessarie. Per quanto presenti, i richiami alla politica e gli appoggi cercati in questo campo, sono traslati in un campo distinto, investiti in dispute di tipo letterario. Nello stesso periodo in cui vengono discussi i caratteri da conferire all'arte fascista,³¹ la posta in gioco della disputa relativa a «900» sono gli assetti della letteratura, almeno quella di area fascista, e le norme e i modelli da imporre al suo interno. Sono *Polemiche per una nuova letteratura*. Così le chiama «La Tribuna», quotidiano di area fascista, quando alla fine del 1927 ospita e commenta le prese di posizione di alcuni degli esponenti appartenenti ai due fronti. Il giornale funge da *ring* su cui i rivali si scontrano. Fa anche da arbitro della contesa, fissa alcuni paletti della discussione. Uno di questi, è che la letteratura deve essere «utile», al traino della politica, strumento dell'egemonia italiana all'estero:

Andatelo a dire a tutti i nostri più grandi poeti e scrittori, da Dante a Carducci, di non essere dei politici, di fare della pura letteratura! La quale letteratura, anche quando fa lo gnorri, e si dà l'aria di giocare sul più innocente divertimento dei lettori, è un'arma potente di penetrazione all'estero, di asservimento alla cultura di un paese, e quindi di dominio. [...] A noi pare che sia piuttosto da parlare di letteratura intonata o non allo spirito dell'Italia fascista che ha ritrovato una sua coscienza nazionale: e quindi di letteratura utile, inutile, o addirittura dannosa.³²

Il giornale vede bene come la posta dello scontro sia il favore del regime, e il suo fine sia la nascita di una letteratura fascista:

[...] il fascismo ci sta come la vergine e vivace acqua destinata a muovere vecchi ingranaggi, e ciascuno cerca di tirarla al suo mulino.³³

demico d'Italia, segretario del Sindacato Fascista Autori e Scrittori), mostrandosi «notevolmente attrezzato nella percezione e nella specificazione dei mutamenti» indotti, sotto il fascismo, dalla «modificazione dell'essere sociale dell'uomo di lettere» (ANTONIO SACCONI, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Napoli, Liguori, 1979, p. 109).

³⁰ Cfr. *Massimo Bontempelli ricevuto dall'on. Mussolini*, in «La Fiera Letteraria», 12 settembre 1926, p. 1.

³¹ Cfr. CARLO BORDONI, *Fascismo e politica culturale. Arte, letteratura e ideologia in «Critica fascista»*, Bologna, Brechtiana Editrice, 1981.

³² ARNALDO FRATEILI, *Polemiche per una nuova letteratura. Molte lettere e quale che puntino sugli "i"*, in «La Tribuna», 1° dicembre 1927, p. 3.

³³ ARNALDO FRATEILI, *Polemiche per una nuova letteratura*, in «La Tribuna», 24 novembre 1927, p. 3.

Si tratta solo di vedere se la strada che essi hanno scelta [...] è la più conveniente al passo che in questo momento batte la nazione, se è quella che mena più dritto dove ciascuno vuole arrivare, cioè a dare all'Italia una letteratura di cui la storia (non noi) possa dire un giorno che fu veramente fascista.³⁴

In modo più o meno organico, con distinzioni più o meno marcate, questo aggancio tra arte e politica è rincorso da ambo le parti. Per Bontempelli esiste, o deve esistere, una simmetria fra la novità politica rappresentata dal fascismo e la nuova letteratura che egli punta a realizzare:

Il Fascismo è la grande presa di possesso dello spirito nuovo e la violenta liquidazione del passato. Il tentativo della nostra rivista è per l'appunto: cogliere nel campo dell'arte, in questo ammasso di vecchio e di nuovo, [...] ciò che è il vitale, il nuovo, il fecondo, il predestinato; concorrere, segnalandolo, a farlo più puro; determinare l'atmosfera respirabile e atta a creare le forze per la nostra vita di domani. [...] Con quale strumento liberarsi dalla ripetizione del vecchio, e favorire l'atmosfera del tempo nuovo? Uno solo: l'immaginazione. Cercare di sviluppare in noi la facoltà d'inventare: inventare i miti, le favole, gli eroi per l'epoca che abbiamo il grave compito d'inaugurare.³⁵

I novecentisti Bizzarri e Napolitano dichiarano la loro fede politica e richiamano il mito dell'italiano nuovo:

Fascisti, consideriamo il fascismo una forma di libertà retta da una gerarchia, e a nessuno, fuor che a quest'ultima, riconosciamo il diritto di parlare in nome di una rivoluzione che è patrimonio di una nazione [...] Siamo per una letteratura popolare ed insieme poetica, che non sia né cronaca né fiaba. Perfettamente: realismo magico. [...] Senso del nuovo che l'italiano nuovo ha, con la fede rinata e la volontà di vivere e di operare.³⁶

Mino Maccari, direttore del «Selvaggio», il più tradizionalista degli strapaesani, va meno per il sottile: rinuncia persino a dirsi scrittore, solo conta, per lui, l'identità politica («non letterato, né giornalista, ma semplicemente "fascista"»)³⁷

4 PARTITA DOPPIA

Impossibile non vedere in tali affermazioni un deterioramento dell'autonomia letteraria, suscettibile di limitazioni forti, ma non necessariamente totali in tempi di dittatura.³⁸ Sarebbe infatti azzardato certificare la fine di ogni riflesso di autonomia e una

34 ARNALDO FRATEILI, *Polemiche per una nuova letteratura. Conclusioni per il lettore*, in «La Tribuna», 10 dicembre 1927, p. 3.

35 MASSIMO BONTEMPELLI, *Polemiche per una nuova letteratura. Novecentismo*, in «La Tribuna», 25 novembre 1927, p. 3.

36 GIAN GASPARE NAPOLITANO e ALDO BIZZARRI, *Novecento contro Stracittà e Strapaese*, in «La Tribuna», 9 dicembre 1927, p. 3.

37 MINO MACCARI, *Polemiche per una nuova letteratura. Da Strapaese (quello vero)*, in «La Tribuna», 29 novembre 1927, p. 3.

38 Cfr. PIERRE BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 362: «L'autonomie ne se réduit pas [...] à l'indépendance laissée par les pouvoirs : un haut degré de liberté laissée

perfetta eteronomia nei fini di questi scrittori, o almeno di alcuni. Non mancano indizi di situazioni diverse, cioè di usi non già della letteratura per fini politici, bensì della politica per scopi letterari.

Giuseppe Ungaretti, che fu tra i più fieri rivali di «900» (con Bontempelli finì anche a duello), non esitò a combatterlo con argomenti politici:

Bontempelli, che è anche buontempone ma non sa fare il buon tempo, come si vede, manda alle gazzette che a fianco di lui reggerà le sorti della futura rivista italo-francese Philippe Soupault. Qui, ancora, non vorremmo sbagliare. Il «900» dovrà essere la «rassegna dell'imperialismo fascista». E come c'entra allora Soupault, che notoriamente è comunista? [...] Aspettiamo di impararlo. [...] Insomma, pare che Bontempelli, detto «el Massim», dal giorno che abbandonò la redazione del «Mondo» abbia perduta la testa del tutto. Va dicendo, fra l'altro ch'egli ha «vissuto realmente in carne ed ossa la rivoluzione fascista». Occorrerà domandarne al senatore Albertini che, a quei tempi, gli pagava assai care le sue brutte novelle.³⁹

I fini sono però letterari: non una cultura fascistizzata sta a cuore a Ungaretti, bensì la difesa del monopolio dei rapporti letterari con la Francia, detenuti in base al forte legame con Paulhan, la NRF e «Commerce».⁴⁰

Ancora più in là sembra andare lo stesso Bontempelli. Egli non sceglie gli autori di «900» in base all'orientamento politico (tra loro si contano Corrado Alvaro ed Emilio Cecchi, firmatari del manifesto degli intellettuali antifascisti). In privato chiama «panzane» le presunzioni di «propaganda fascista» che l'appoggio del duce potrebbe suscitare (anche se si rivolge a Mussolini per avere man forte in Italia). Ha problemi relativi alla redazione, ma conta di risolverli dopo il lancio (e il successo) della rivista:

Domani vedo il Presidente: anche qui andremo incontro a un'incognita; cioè le dichiarazioni che mi farà, e che saranno pubblicate, se saranno tali da stroncare tutta la campagna nemica all'interno – potranno all'estero far credere alle panzane delle «riviste di propaganda fascista in francese». [...] Volevo mettere nel prospetto [...] il tuo nome come *secrétaire de rédaction pour la France*. Ma allora occorre che mettessi anche Alvaro per l'Italia. Ora, se è ormai accetatissimo che io faccia scrivere Alvaro, e gli faccia pubblicare il romanzo alla «Alpes» ecc., – la qualifica ufficiale nella rivista darebbe occasione a nuove lotte, sgradevoli soprattutto per lui: perciò non ne ho messo nessuno (e a lui nemmeno ho parlato della cosa). Vi metterò cominciando dal 2° o 3° numero – quando il successo di pubblico della rivista mi avrà permesso di infischiarci di queste minchionerie.⁴¹

Bontempelli non può rinunciare a un iniziale patronato (e condizionamento) politico; egli conta però di liberarsene a successo letterario acquisito. I cedimenti alla politica,

au monde de l'art ne se marque pas automatiquement par des affirmations d'autonomie [...] ; à l'inverse, un haut degré de contrainte ou de contrôle [...] n'entraîne pas nécessairement la disparition de toute affirmation d'autonomie ».

39 IL TORCIBUDELLA (GIUSEPPE UNGARETTI), *Le disgrazie di Bontempelli*, in «L'Italiano», 15-30 luglio 1926, p. 2, ora in UNGARETTI, *Lettere a Giuseppe Raimondi*, cit., pp. 134-135.

40 Cfr. ELEONORA CONTI, *Ungaretti mediatore culturale di «Commerce»*, in «Intersezioni», XII (2002), pp. 89-107.

41 ALVARO *et al.*, *Lettere a «900»*, cit., pp. III-III2.

ancorché evidenti, hanno l'aria di essere strumentali: sono il prezzo che occorre pagare per garantire l'impresa letteraria. Bontempelli gioca insomma una partita doppia. Da una parte si presenta come interlocutore del regime per l'espansione culturale. Dall'altra spende questo appoggio per una rivista che può fargli ottenere a Parigi (capitale mondiale delle lettere, massima dispensatrice di autorità letteraria) aderenze e visibilità tali da favorire la legittimazione letteraria del novecentismo. Questa poteva a sua volta favorire e incrementare il successo italiano, come dimostrano, negli stessi anni, i noti casi di Svevo e Pirandello. In questa doppia partita, la visione novecentista della traduzione e della traducibilità svolge un ruolo cruciale e altrettanto doppio. In quanto ponte fra le culture, condizione di diffusione all'estero della cultura italiana, la traducibilità poteva apparire indispensabile nella prospettiva dell'espansione culturale, più funzionale all'imperialismo culturale di quanto non fosse l'orientamento emerso nel campo avverso.⁴² Era però anche la risorsa necessaria per far conoscere e così saldare il novecentismo al modernismo parigino, creando le condizioni per la sua legittimazione nella capitale mondiale delle lettere.⁴³ Vista in un'ottica di ricerca di legittimità letteraria, la traduzione in francese diventa la chiave della letterarietà.⁴⁴

5 DOPPI LEGAMI (E TRADUZIONE)

Ma poteva questo gioco andare a buon fine? Bontempelli ha, a prima vista, un grosso vantaggio sugli avversari: un capitale di relazioni assai più rilevante. Tali contatti però sono male assortiti. Egli non può (o non può troppo chiaramente) parlare d'imperialismo culturale senza destare scandalo nei colleghi parigini. Ma non può troppo evitare di farlo (presentando la rivista come una comune rivista letteraria) senza essere scaricato dal fascismo. Di qui i richiami (eufemistici però) alla politica, presenti nel primo manifesto di «900»:

Aujourd'hui, avant que l'art ne reprenne le sens du monde extérieur et de la magie, la politique retrouve celui de la puissance et du contingent, qu'elle avait perdu le long de la route démocratisante du dix-neuvième siècle. À l'heure actuelle, il y a en Europe deux tombeaux de la démocratie du dix-neuvième. L'un est à Rome,

42 Cfr. VALERIO FERME, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale durante il fascismo*, Ravenna, Longo, 2002, p. 35: «la traducibilità di un'opera d'arte, come è intesa da Bontempelli, solo superficialmente è espressione di internazionalismo artistico: è invece (nella ricerca di una "armonia fra il letterario e il politico") molto più in sintonia con la politica imperialista e colonizzatrice di Mussolini, di quanto non lo fosse il tradizionalismo rurale dei selvaggi».

43 Sulla limitata fortuna francese di Bontempelli, cfr. FULVIA AIROLDI NAMER, *Bontempelli e i «Cabiers du 900»*, in *De Marco Polo à Savinio. Écrivains italiens en langue française*, études réunies par François Livi, préface de Christian Bec, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

44 Cfr. PASCALE CASANOVA, *La république mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, pp. 191-192: «la traduction n'est pas une simple naturalisation (au sens d'un changement de nationalité), ou le passage d'une langue dans une autre; c'est, beaucoup plus spécifiquement, une « littérisation ». [...] La transmutation littéraire est assurée par le passage de la frontière magique qui fait accéder un texte rédigé dans une langue peu ou non littéraire, c'est-à-dire inexistante ou non reconnue sur le « marché verbal », à une langue littéraire. C'est pourquoi je définis ici comme *littérisation* toute opération – traduction, autotraduction, transcription, écriture directe dans la langue dominante – par laquelle un texte venu d'une contrée démunie littérairement parvient à s'imposer comme littéraire auprès des instances légitimes ».

l'autre à Moscou. À Moscou le tombeau est gardé par des fauves mystérieux qui grattent le sol. À Rome par des patrouilles de jeunes faucons qui, à force de regarder le soleil, finiront peut-être par influencer son cours.⁴⁵

L'eco delle polemiche e delle prese di posizione rimbalza facilmente da un paese all'altro e rende ancora più difficile districarsi tra le attese del regime, gli attacchi e le denunce degli avversari, i sospetti e l'allarme dei collaboratori francesi. Si impongono anche prese di posizione in materia di traduzione e impiego del francese. Un'intervista di Curzio Malaparte, pubblicata in Italia, ma resa nota anche in Francia, contiene toni troppo scopertamente nazionalisti, fascisti e antifrancesi:

– Che carattere avrà la nuova “Voce”? – Evidentemente avrà un carattere fascista [...]. L'italiano è letto poco in Italia [...] ed è parlato pochissimo fuori d'Italia. [...]

Perciò, in attesa che l'italiano sostituisca il francese e l'inglese come lingue imperiali, o che l'interesse degli stranieri nei nostri riguardi aumenti a tal punto da obbligarli a tradurre nella lingua loro le manifestazioni più significative del nostro nuovo spirito artistico, occorre che ci facciamo conoscere con i nostri mezzi, cioè traducendoci da noi stessi.

Compito della rivista «900» sarà quindi di presentare agli stranieri, tradotti in una lingua accessibile ai due terzi delle classi colte di tutto il mondo, i saggi migliori e inediti della moderna letteratura italiana: di preferenza quelli che meglio rappresentano lo spirito dei tempi nuovi.

Egli annuncia anche «esperimenti di traduzione», stravaganti quanto provocatori, includendo anche autori che non appartengono alla schiera dei novecentisti, bensì al novero dei più fieri avversari:

È vero quello che si dice, che nel «900» farete dei curiosi esperimenti di italianizzazione della lingua francese? [...] Ci limiteremo a dimostrare, pubblicando brani di magnifica prosa francese del '500 e della prima metà del '600 (per esempio Rabelais e Montaigne, per non parlare di tutti gli altri scrittori dello stesso periodo) che la lingua letteraria di Francia si è formata pedissequamente su quella italiana, fino a sembrare una traduzione piena di italianismi. Credo che l'orgoglio sciovinista dei moderni letterari parigini non ce ne sarà grato.

Aggiungo che ci dedicheremo a un altro genere, interessantissimo, di esperimenti: tradurremo, cioè, alcuni brani dei più significativi scrittori nostri, quali Baldini, Emilio Cecchi, Cardarelli, Soffici, Bontempelli, Linati, Viani, Solari, Barrilli, eccetera, in una lingua francese piena di italianismi messi di proposito, per dimostrare che della lingua francese moderna si può fare, con poche espressioni italiane, ottimi saggi della magnifica prosa classica francese «italianisante» del Cinquecento. E anche di questo credo che la presunzione parigina non ci sarà grata.⁴⁶

45 MASSIMO BONTEPELLI, *Justification*, in «900», I (1926), pp. 7-12, alle pp. 11-12. Sulla tormentata gestazione di questo brano, cfr. ALVARO *et al.*, *Lettere a «900»*, cit., pp. 111-116 e 222, 224, 229.

46 ARNALDO FRATEILLI, *Il programma della rivista «900» e le direttive editoriali della nuova “Voce”*, in «La Fiera Letteraria», 1° agosto 1926, p. 1.

Bontempelli lo considera (alla stregua di altri) un agguato di Malaparte ai suoi danni.⁴⁷ Se lo è non manca il bersaglio, visto il subbuglio che ne deriva in Francia.⁴⁸ Di qui la rettifica di Bontempelli, pubblicata pochi giorni dopo nel medesimo giornale: «Leggo nella *Fiera Letteraria* di ieri una intervista da Roma, ove si parla di una rivista in preparazione, intitolata «900». Ma la rivista descritta, sia nello spirito, sia negli atteggiamenti, sia nei nomi, appare ben diversa da quella che con lo stesso titolo avevo annunciata e di cui inizierò la pubblicazione il prossimo settembre. Si tratta dunque certamente di un'altra rivista».⁴⁹

Bontempelli non vuole o non può dare a «900» (pena la perdita degli agganci francesi) un volto apertamente imperialista. La conferma viene dal secondo numero della rivista, dove escono nuove tesi sulla lingua e la traduzione:

Dans cette revue on ne discutera jamais de questions de langue : questions oiseuses et absurdes, parce qu'une langue n'existe jamais par elle-même, et qu'elle n'a pas d'importance en soi ; ont seules de l'importance la pensée et l'imagination. Et celles-ci sont tellement puissantes qu'elles imprègnent et animent non seulement la langue originale dans laquelle elles sont nées pour la première fois et se sont exprimées, mais toutes les autres langues dans lesquelles elles sont traduites. [...]

Dans cette revue on ne discutera jamais de prééminence intellectuelle ou pratique de telle ou telle nation : questions oiseuses et stériles.⁵⁰

Queste tesi reiterano la separazione tra lingua e valore letterario, legittimano pienamente il ricorso alla traduzione, e lasciano però cadere il riferimento al francese come strumento di conquista culturale, messo avanti, tempo addietro, nell'ambito delle polemiche italiane. Così scrivendo, Bontempelli lascia ben poco spazio a interpretazioni compatibili con usi imperialistici della lingua e della cultura.

Le precauzioni, le cure (e qualche piccola giravolta verbale) non garantirono a «900» un longevo avvenire. Dopo appena quattro numeri, la rivista cambiò completamente profilo: nuovo editore (Sapientia al posto della «Voce»), niente comitato di redazione internazionale, l'italiano al posto del francese, articoli scopertamente in linea col nuovo corso politico italiano. A grande distanza dai fatti, in occasione del premio Strega conferito a Bontempelli, Nino Frank ha riferito di un intervento del regime, «interdisant la publication de la revue en français».⁵¹ Se così fosse, il divieto avrebbe toccato uno dei car-

47 Cfr. il memoriale recapitato da Bontempelli a Frank, in ALVARO *et al.*, *Lettere a «900»*, cit., p. 143.

48 Cfr. *ivi*, pp. XIII e 212, e MANDICH, *Una rivista italiana in lingua francese*, cit., pp. 27-28 e 74-76.

49 *Bontempelli e il '900*, in «La Fiera Letteraria», 5 agosto 1926, p. 1. Subito sotto una nota redazionale precisa: «Di riviste se ne sono pensate e fatte e rifatte d'ogni specie. Ma la rivista «due in una», «ciascuno a suo modo», «così è se vi pare», vale a dire una rivista che vivesse la doppia e plurima personalità pirandelliana, non esisteva ancora. [...] Il «900» di cui ha parlato Curzio Malaparte – che dovrà esserne l'editore – [...] è lo stesso «900» concepito da Bontempelli? Dove sta la finzione, dove la realtà?».

50 MASSIMO BONTEMPELLI, *Déclarations*, in «900», II (1927), p. 167.

51 Cfr. NINO FRANK, *Les Italiens et le réel*, in «Mercur de France», 1^{er} octobre 1953, pp. 345-347: «Le prétexte officiel avait été un conte d'Ilya Ehrenbourg, que j'avais obtenu, et que Bontempelli avait accepté de publier intégralement, ainsi que le voulait l'écrivain soviétique ; ce conte, dont l'action se situait à Venise, moquait les chemises noires et décrivait les murs de la ville ornés de l'inscription «Vive Lénine». A ce moment, un certain Curzio Malaparte, qui n'était pas encore devenu un vieil antifasciste et se contentait d'être un fasciste zélé, eut une grande part dans la suppression de la revue « 900 », devenue subitement un danger pour l'état fasciste».

dini del progetto novecentista: la traduzione come mezzo del transfert culturale. Non si capisce però come mai la sanzione non sia stata più tempestiva (il numero 4 esce ancora in francese), né in che modo l'abolizione del francese (invece che il divieto di collaborazioni antifasciste o l'imposizione di un profilo più marcatamente politico) avrebbe meglio tutelato il regime (che del resto già impiegava il francese a scopo di propaganda, come dimostra la traduzione del *Manifesto degli intellettuali italiani fascisti*). Non è d'altra parte da escludere che la svolta di «900» sia dipesa dai cattivi rapporti tra Malaparte e Bontempelli, dall'insofferenza di questi per il primo editore, dalla liquidazione della casa editrice la Voce avvenuta nel 1928, dal fatto che il progetto prevedesse un numero di uscite non superiore a quattro.⁵²

Ad ogni buon conto, il fatto di stare tra Francia e Italia, tra fascismo e modernismo parigino, condiziona il discorso programmatico del novecentismo, non aiuta il percorso della rivista, lo rende prigioniero di spinte contrastanti. L'appoggio del regime è condizione ad un tempo necessaria e ostativa all'approdo della rivista a Parigi. Mentre i contatti nella capitale francese sono tali da poter destare, ma anche scoraggiare, l'interesse del regime. L'appoggio di quest'ultimo garantisce materialmente il progetto, spingendolo però a sconfinamenti (per quanto dissimulati o eufemistici) che i sodali di Parigi, la contra- da più autonoma e meno nazionalista dello spazio letterario internazionale,⁵³ sono restii ad accettare. Le resistenze incontrate a Parigi depotenziano d'altro canto i profili politici del discorso novecentista, rendendolo meno consono ad una prospettiva di imperialismo spirituale. Contraddizioni che gli avversari italiani di «900» sfruttarono prontamente a loro vantaggio. Un formidabile doppio legame da cui la rivista non poté liberarsi.

52 Un inserto pubblicitario uscito nella «Fiera Letteraria» del 12 dicembre 1926, quando la rivista aveva all'attivo un solo numero, precisa: «I quattro fascicoli del "900" saranno messi in vendita al prezzo di L. 10 ciascuno». Segno che si prevedeva, almeno all'epoca, e almeno in una prima fase, un numero di uscite non superiore a quattro. Sulla crisi e la chiusura della casa società editrice «La Voce», cfr. ENRICO DECLEVA, *Un panorama in evoluzione*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Giunti, 1997, p. 287; NICOLA TRANFAGLIA e ALBERTINA VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, in Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 159. Sul desiderio di rescindere la collaborazione con «La Voce», espressa da Bontempelli a Nino Frank, cfr. le lettere del 21 febbraio («Suckert [...] studia il modo di fregarmi ammazzando di colpo la rivista, ma io [...] non desidero altro che lui la sospenda per farla con altri meno carogne») e del 15 maggio 1927 («Pensare che ho gente dispostissima e impaziente di farmi loro la rivista, e non riesco a toglierla a questo modesto filibustiere») in ALVARO *et al.*, *Lettere a «900»*, cit., pp. 149 e 155.

53 Cfr. CASANOVA, *La république mondiale des Lettres*, cit., p. 125: « L'impératif catégorique de l'autonomie, c'est l'opposition déclarée au principe du nationalisme littéraire, c'est-à-dire la lutte contre l'intrusion politique dans l'univers littéraire. [...] En France notamment, le volume de capital accumulé est tel, la domination littéraire qui s'exerce sur l'ensemble de l'Europe à partir du XVIII^e siècle est si peu contestée et contestable, que l'espace littéraire français devient le plus autonome, c'est-à-dire le plus libre à l'égard des instances politico-nationales ».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AIROLDI NAMER, FULVIA, *Bontempelli e i «Cahiers du "900"»*, in *De Marco Polo à Savinio. Écrivains italiens en langue française*, études réunies par François Livi, préface de Christian Bec, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003. (Citato a p. 89.)
- ALATRI, PAOLO, *Ideologia e politica*, in Gabriele D'Annunzio, *Scritti politici*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 11-50. (Citato a p. 80.)
- ALBERGONI, GIANLUCA, *Letterati, lettere, letteratura*, in *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, a cura di Alberto Mario Banti et al., Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 86-100. (Citato a p. 80.)
- ALVARO, CORRADO, MASSIMO BONTEMPELLI e NINO FRANK, *Lettere a «900»*, a cura di Marinella Mascia Galateria, Roma, Bulzoni, 1985. (Citato alle pp. 83, 85, 88, 90-92.)
- ASOR ROSA, ALBERTO, *Selvaggismo e novecentismo. La cultura letteraria e artistica del regime*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1975, IV/2, *Dall'Unità a oggi*, pp. 1500-1513. (Citato a p. 82.)
- BILLIANI, FRANCESCA, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*, Firenze, Le Lettere, 2007. (Citato a p. 81.)
- Bontempelli e il '900*, in «La Fiera Letteraria», 5 agosto 1926, p. 1. (Citato a p. 91.)
- BONTEMPELLI, MASSIMO, *Déclarations*, in «900», II (1927), p. 167. (Citato a p. 91.)
- *Justification*, in «900», I (1926), pp. 7-12. (Citato a p. 90.)
- *L'avventura novecentista. Selva polemica (1926-1928)*, Firenze, Vallecchi, 1938. (Citato a p. 85.)
- *Lo stagno dei ranocchi*, in «Augustea», 21 dicembre 1925, p. 8. (Citato a p. 85.)
- *Perché «900» sarà scritto in francese*, in «Il Tevere», 18 maggio 1926, p. 3. (Citato alle pp. 83, 84.)
- *Polemiche per una nuova letteratura. Novecentismo*, in «La Tribuna», 25 novembre 1927, p. 3. (Citato a p. 87.)
- BORDONI, CARLO, *Fascismo e politica culturale. Arte, letteratura e ideologia in «Critica fascista»*, Bologna, Brechtiana Editrice, 1981. (Citato a p. 86.)
- BOURDIEU, PIERRE, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992. (Citato a p. 87.)
- CASANOVA, PASCALE, *La république mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999. (Citato alle pp. 89, 92.)
- CAVAROCCHI, FRANCESCA, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma, Carocci, 2010. (Citato a p. 81.)
- CIARLANTINI, FRANCO, *Imperialismo spirituale. Appunti sul valore politico ed economico dell'arte in Italia*, Milano, Alpes, 1925. (Citato a p. 81.)
- CONTI, ELEONORA, *Ungaretti mediatore culturale di «Commerce»*, in «Intersezioni», XII (2002), pp. 89-107. (Citato a p. 88.)
- DE FELICE, RENZO, *D'Annunzio politico*, Roma-Bari, Laterza, 1978. (Citato a p. 80.)
- DECLEVA, ENRICO, *Un panorama in evoluzione*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Giunti, 1997. (Citato a p. 92.)

- DI GESÙ, MATTEO, *Una nazione di carta*, Roma, Carocci, Tradizione letteraria e identità italiana. (Citato a p. 80.)
- FERME, VALERIO, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale durante il fascismo*, Ravenna, Longo, 2002. (Citato a p. 89.)
- FRANK, NINO, *Les Italiens et le réel*, in «Mercure de France», 1^{er} octobre 1953, pp. 345-347. (Citato a p. 91.)
- FRATEILI, ARNALDO, *Il programma della rivista «900» e le direttive editoriali della nuova «Voce»*, in «La Fiera Letteraria», 1^o agosto 1926, p. 1. (Citato a p. 90.)
- *Polemiche per una nuova letteratura*, in «La Tribuna», 24 novembre 1927, p. 3. (Citato a p. 86.)
- *Polemiche per una nuova letteratura. Conclusioni per il lettore*, in «La Tribuna», 10 dicembre 1927, p. 3. (Citato a p. 87.)
- *Polemiche per una nuova letteratura. Molte lettere e quale che puntino sugli «i»*, in «La Tribuna», 1^o dicembre 1927, p. 3. (Citato a p. 86.)
- GARZARELLI, BENEDETTA, «Parleremo al mondo intero». *La propaganda del fascismo all'estero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004. (Citato a p. 81.)
- GENNARO, ROSARIO, *Il manifesto degli intellettuali fascisti e l'espansione culturale all'estero*, in «Nuova Storia Contemporanea», XVII (2013), pp. 79-95. (Citato a p. 81.)
- *L'imperialismo spirituale negli esordi della rivista «Augustea»*, in «Incontri. Rivista Europea di Letteratura Italiana», XXVII (2012), pp. 42-50. (Citato a p. 85.)
- GENTILE, EMILIO, *La grande Italia. Ascesa e mito della nazione nel ventesimo secolo*, Milano, Mondadori, 1997. (Citato a p. 81.)
- IL TORCIBUDELLA (GIUSEPPE UNGARETTI), *Il «900» e i Soviet*, in «L'Italiano», 20 dicembre 1927, p. 1. (Citato a p. 85.)
- *Le disgrazie di Bontempelli*, in «L'Italiano», 15-30 luglio 1926, p. 2. (Citato a p. 88.)
- ISNENGGI, MARIO, *Il mito della grande guerra*, Bologna, Il Mulino, 1989. (Citato a p. 80.)
- JOSSA, STEFANO, *L'Italia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2006. (Citato a p. 79.)
- LANGELLA, GIOVANNI, *Amor di patria. Manzoni e altra letteratura del Risorgimento*, Novara, Interlinea, 2005. (Citato a p. 80.)
- Lettera di Ardengo Soffici*, in «Il Tevere», 7 settembre 1926, p. 3. (Citato alle pp. 84, 85.)
- MACCARI, MINO, *Polemiche per una nuova letteratura. Da Strapaese (quello vero)*, in «La Tribuna», 29 novembre 1927, p. 3. (Citato a p. 87.)
- MALAPARTE, CURZIO, *Italia barbara*, Torino, Gobetti, 1925 (poi Firenze, La Voce, 1927). (Citato a p. 82.)
- *Strapaese e Stracittà*, in «La Fiera Letteraria», 30 ottobre 1927, p. 1 (poi in «Il Selvaggio», 10 novembre 1927, p. 3). (Citato a p. 82.)
- MANACORDA, GIULIANO, *Nino Frank e «900»*, in *Massimo Bontempelli. Scrittore e intellettuale*, a cura di Corrado Donati, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 205-219. (Citato a p. 82.)
- MANDICH, ANNA MARIA, *Una rivista italiana in lingua francese. Il «900» di Bontempelli (1926-1929)*, Pisa, Libreria Goliardica, 1983. (Citato alle pp. 82, 91.)
- MANGONI, LUISA, *L'interventismo della cultura*, Torino, Arago, 2002. (Citato a p. 80.)

- Massimo Bontempelli ricevuto dall'on. Mussolini*, in «La Fiera Letteraria», 12 settembre 1926, p. 1. (Citato a p. 86.)
- NAPOLITANO, GIAN GASPARE e ALDO BIZZARRI, *Novecento contro Stracittà e Strapaese*, in «La Tribuna», 9 dicembre 1927, p. 3. (Citato a p. 87.)
- Obiezioni di Soffici*, in «Il Tevere», 8 giugno settembre 1926, p. 3. (Citato a p. 85.)
- PAPA, EMILIO RAFFAELE, *Storia di due manifesti. Il fascismo e la cultura italiana*, Milano, Feltrinelli, 1958. (Citato a p. 81.)
- PARDINI, GIUSEPPE, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Milano-Trento, Luni, 1998. (Citato a p. 85.)
- PATRIARCA, SILVANA, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010. (Citato a p. 81.)
- RUNDLE, CHRISTOPHER, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien, Petr Lang, 2010. (Citato a p. 81.)
- *Translation in Fascist Italy: "the Invasion of Translations"*, in *Translation under fascism*, ed. by Christopher Rundle and Kate Sturge, London, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 15-49. (Citato a p. 81.)
- SACCONE, ANTONIO, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Napoli, Liguori, 1979. (Citato a p. 86.)
- SALARIS, CLAUDIA, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Bologna, Il Mulino, 2002. (Citato a p. 80.)
- SCOTTO DI LUZIO, ADOLFO, *Franco Ciarlantini*, in *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria De Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi, 2005, pp. 282-283. (Citato a p. 85.)
- SPAINI, ALBERTO, *Strasobborgo*, in «La Tribuna», 24 novembre 1927, p. 3. (Citato a p. 82.)
- STAGLIENO, MARCELLO, *Arnaldo e Benito. Due fratelli*, Milano, Mondadori, 2003. (Citato a p. 85.)
- SUCKERT, CURZIO, *Europa vivente. Teoria storica del sindacalismo*, prefazione di Ardengo Soffici, Firenze, La Voce, 1923. (Citato a p. 82.)
- TRANFAGLIA, NICOLA e ALBERTINA VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, in Roma-Bari, Laterza, 2007. (Citato a p. 92.)
- UNGARETTI, GIUSEPPE, *Lettere a Giuseppe Raimondi*, a cura di Eleonora Conti, Bologna, Pàtron, 2004. (Citato alle pp. 85, 88.)

PAROLE CHIAVE

Letteratura; fascismo; totalitarismo; traduzione; rivista «900»; modernismo; Massimo Bontempelli; Ardengo Soffici; Curzio Malaparte; network letterari.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Rosario Gennaro è docente di cultura, storia e letteratura italiana presso il Dipartimento Traduttori e Interpreti dell'Università di Anversa. Si è laureato all'Università di Firenze. È stato borsista di ricerca all'Università Cattolica di Lovanio, dove ha conseguito il dottorato, e al Collège de France. Ha pubblicato in riviste tra cui «La Rassegna della Letteratura Italiana», «Revue des Etudes Italiennes», «Revue de Littérature Comparée» «Studi Italiani». I suoi studi riguardano principalmente Ungaretti, Bontempelli, la rivista «900», il futurismo, le relazioni letterarie internazionali, le interazioni fra politica e cultura in epoca fascista.

rosario.gennaro@uantwerpen.be


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ROSARIO GENNARO, *La traduzione e la «nuova letteratura». Il modernismo novecentista (tra nazionalismo e interculturalità)*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 79–96.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

TRADUCTION ET QUÊTE IDENTITAIRE. LE CAS DE LA GÉORGIE

MAIA VARSIMASHVILI-RAPHAEL – *Université Paris Ouest Nanterre La Défense*

La traduction géorgienne relève des questions identitaires que le peuple s'est posé durant son histoire. Du V^e au XXI^e siècles, elle reflète les rapports interculturels entre les Géorgiens et les mondes gréco-byzantin, perse, russe et européen. Le processus de traduction se présente comme un dialogue entre les langues, les cultures, les sensibilités esthétiques. Le terme géorgien *targmani*, qui provient de *targum*, met l'accent sur la dimension herméneutique. La traduction cherche à dépasser l'opposition entre identité et altérité et, avec la littérature originale, participe à la dynamique de la langue nationale et à la transmission de la tradition.

Georgian translation raises questions of identity that have been posed by the people throughout history. From the 5th to the 21st Centuries, it is a reflection of intercultural relations between Georgians and Greco-Byzantine, Persian, Russian and European peoples. The translation process can be seen as a dialogue between languages, cultures, sensitivities. The Georgian term *targmani*, which derives from *targum*, accentuates the hermeneutic dimension. Translation seeks to go beyond the contradiction between identity and otherness and, with original literature, participates in the dynamic of national language and transmission of tradition.

Le Petit Robert (édition de 1977) définit le mot “traduire” de la manière suivante : « Faire que ce qui était énoncé dans une langue le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive de deux énoncés ». Si cette définition met l'accent sur l'équivalence, le Dictionnaire de l'Académie française (édition de 1684) fait valoir l'étymologie latine du mot dont la première acception, qui a survécu jusqu'à nos jours dans l'usage juridique, ne s'applique qu'aux personnes et signifie « Transférer d'un lieu à un autre ». Le deuxième usage du mot renvoie au domaine langagier : « Tourner un ouvrage d'une langue en une autre ».¹

La traduction, en tant que processus, est-elle l'action de transférer, de passer, de transposer, de tourner, d'interpréter ? Si on accepte le concept humboldtien de la langue comme vision du monde, on sera sans doute frappé d'observer combien de nuances ce mot, lui-même traduisible, acquiert dans des langues différentes et à quel point chacune d'elles, l'anglais, l'italien, l'allemand, le russe, y nuance une vision historiquement forgée. En géorgien, le mot “traduction”, *t'argmani*, provient de *targum*, mot qu'on rattache à la racine *tirgâm* et qui serait d'origine akkadienne ou hittite. Dans la pratique liturgique synagogale, le *meturgeman*, artisan du *targum*, cherche à adapter la Parole à un nouveau contexte linguistique, socio-culturel et religieux, la canaliser selon des traditions d'interprétation. La mission exégétique, interprétative, la visée herméneutique a historiquement constitué pour les Géorgiens l'essence de ce processus et du dialogue interculturel. Ce dialogue n'a pas été facile durant les époques où les limites étaient bien tracées entre le monde chrétien et le monde musulman, entre l'Occident et l'Orient, entre les genres et les styles différents. Enfin, notons la difficulté linguistique que pose la recherche d'équivalences entre des langues aussi éloignées que le géorgien, qui appartient à la famille des langues kartvéliennes (dont les autres langues sont orales) et les langues indo-européennes.

¹ *Dictionnaire de l'Académie française-dédié au Roy*, 2 voll., Paris, Jeant Baptiste Coignard, 1694, vol. 2, p. 538.

Tout au long de son histoire, la Géorgie, petit pays situé au carrefour de l'Europe et de l'Asie, a été continuellement soumise à des invasions, des migrations entre les steppes russes et les montagnes du Caucase et de l'Iran, entre l'Asie centrale et l'Asie occidentale. Depuis l'Antiquité, elle a représenté un carrefour de voies de commerce entre l'Orient et l'Occident, véhiculant, avec la marchandise, des cultures, des langues, des religions.

Durant des siècles, l'activité de traduction, s'articulant au questionnement identitaire, a reflété le rapport de la "géorgianité" avec les mondes gréco-byzantin, perse, russe ou européen. Elle ne fut pas uniquement un instrument d'échanges et de rapports entre différentes aires culturelles, mais aussi celui de l'adoption ou de la récusation des modèles étrangers de représentation.

L'origine de l'histoire de la littérature géorgienne remonte aux premières traductions des textes de la Bible (Isaïe, Ezéchiel, Esdras I, Psaumes) dont les fragments ont été conservés dans les palimpsestes des V^e-VII^e siècles. A partir du X^e siècle, la traduction tend à se professionnaliser et ses premières théories sont formulées. Mais il faut attendre le début du XX^e siècle pour que des œuvres traduites fassent l'objet d'une étude scientifique. Aux pionniers de ce domaine, Korneli Kekelije, Šalva Nuc'ubije, Pavle Ingoroqva se sont succédés plusieurs générations de chercheurs : Zaza Alek'sije, Simon Qauxč'išvili, Elene Metreveli, Levan Menabde, Elguja Xintibije. Les textes traduits du V^e au XVIII^e siècle sont étudiés comme une partie intégrante de l'ancienne littérature géorgienne. Il faut également reconnaître le mérite des scientifiques géorgiens qui ont déployé leurs activités à l'étranger, tels que Mixeil T'arxnišvili, Grigol P'eraje, ainsi que des spécialistes étrangers comme Marie Félicité Brosset, Robert P. Blake, Gérard Garitte, Bernard Outtier. Les recherches philologiques ont toujours été étroitement liées aux avancées d'autres disciplines. Une place particulière revient aux travaux de linguistique d'Akaki Šanije, Arnold Č'ik'obava, Giorgi Axvlediani, Varlam T'op'uria, orientés vers la recherche des catégories et des normes propres à la langue géorgienne.

Les études philologiques et linguistiques ont créé une base solide propice au développement de la traductologie géorgienne, en tant que discipline indépendante. Celle-ci naît dans les années 1950, Givi Gaččilaje en jetant les bases théoriques.² Dans les années 1970, les traducteurs Elguja Mağraje, Niko Qiasašvili, Vaxtang Čelije, Levan Bregaje enrichissent la traductologie nationale de leurs réflexions critiques et théoriques. Dans les années 1990-2000 paraissent les ouvrages de K'et'evan Burjanaje, Giorgi Cibaxašvili.³ Une place particulière revient aux ouvrages de Dali P'anjikije,⁴ qui restent dans la droite ligne des recherches de Gaččilaje et font de la stylistique la pierre angulaire de la traduc-

2 GIVI GAČ'EC'ILAJE, *Mxatvruli t'argmanis t'eoriis sakit'xebi* [Problèmes de traduction littéraire], Tbilissi, Sabčot'a Sak'art'velo, 1959.

3 K'ET'EVAN BURJANAJE, *XIX^e saukunis k'ar'uli mxatvruli t'argmanis sakit'xebi* [Les problèmes de la traduction géorgienne littéraire au XIX^e siècle], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1992 ; GIORGI CIBAXAŠVILI, *T'argmanis t'eoriisa da prak'tikis sakit'xebi* [Problèmes théoriques et pratiques de la traduction], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 2000.

4 DALI P'ANJKIJE, *T'argmanis t'eoria da prak'tika* [Théorie et pratique de la traduction], Tbilissi, Ganat'leba, 1988 ; *T'argmanis axali t'eoriebi da stilis ekvivalentobis problema* [Les nouvelles théories de la traduction et le problème de l'équivalence stylistique], Tbilissi, Ganat'leba, 1995 ; *K'art'uli t'argmanis istoriis sakit'xebi* [De l'histoire de la traduction en Géorgie], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1999 ; *Ena-t'argmani-mkit'xveli*, [Langue-Traduction-Lecteur], Tbilissi, Une Maison d'édition à Tbilissi, 2002.

tion. La traductologie géorgienne se développe dans le dialogue avec différentes théories, dont celles de Roman Jakobson, Eugène Nida, Jiří Levý, Tamara Silman. Les théoriciens contemporains s'appuient principalement sur les recherches sociolinguistiques et psycholinguistiques et mettent en relief la dimension sociale et culturelle de la traduction. Ainsi, celle-ci est définie comme un "dialogue interculturel"⁵ ou une "communication interculturelle",⁶ un acte de communication universelle qui prend une importance particulière dans un contexte de globalisation.

Le présent article n'est qu'une modeste tentative de présenter la traduction en Géorgie comme un processus ininterrompu et dynamique, indissociable de la quête identitaire multiséculaire d'une nation. Nous chercherons à déceler quelques étapes clés dans l'histoire de la traduction sans toutefois recourir à une quelconque schématisation des processus littéraires. Nous nous limiterons à des traductions de langues étrangères en géorgien en mettant l'accent sur les corrélations entre la langue, les attentes et les sensibilités historiques et culturelles.

I LITTÉRATURE CHRÉTIENNE

La christianisation de la Géorgie au IV^e siècle trace la première ligne de partage des eaux dans la culture géorgienne. Selon les spécialistes, la Bible, du moins certaines parties, a dû être traduite en géorgien aux confins des IV^e et V^e siècles ou au plus tard, vers le milieu du V^e siècle.⁷ Les premières traductions furent probablement réalisées à partir des sources grecques, bien qu'ultérieurement elles fussent révisées selon les sources arméniennes, syriaques et grecques. Le premier manuscrit réunissant les textes bibliques date de 978. Il a été commandé par le couvent géorgien du Mont Athos, Iviron (où il est toujours conservé) et réalisé au couvent d'Oški. Une rédaction plus tardive, commentée, connue sous le nom de Bible de Gelat'i, a été réalisée au XII^e siècle. Le XVII^e siècle marque une nouvelle étape dans le recueil et l'étude des textes bibliques. La Bible de Mc'xet'a (XVII^e siècle), établie sous la direction de Sulxan-Saba Orbeliani, réunissant 44 livres de l'Ancien Testament, s'appuie sur les versions géorgiennes antérieures, aussi bien que sur la traduction latine et sur celle en arménien, parue en 1666 à Amsterdam. La Bible de Mc'xet'a contient également les Psaumes, qui constituaient généralement un livre liturgique à part. Le texte le plus complet est connu sous le nom de Bible de Bakar. Il fut imprimé en 1743 à Moscou par le prince Bak'ar, fils du roi Vakhtang VI. Cette édition, dont ne nous sont parvenus que 100 exemplaires, est le couronnement du long travail du roi Archil (1704-1713), exilé en Russie. La version contient les livres de l'Ancien Testament, les apocryphes et les textes canoniques de l'Évangile. Les livres des Maccabées et d'Esdras ont été traduits du slave.

5 INESA MERABIŠVILI, *T'argmani - kulturqt'a dialogi* [La traduction comme dialogue interculturel], Batoumi, Association géorgienne de Byron, 2005.

6 Programme de Master *Théorie et Pratique de la Traduction*, Université d'Etat de Tbilissi, http://www.tsu.edu.ge/data/file_db/faculti-humanites, cite consulté le 17/12/2014.

7 Cf. HELENE METREVELI éd., *Cignni juelisa aḡk'umisani* [Les livres de l'Ancien Testament], 3 t., Tbilissi, Mec'niereba, 1989-1991; *Pavles epistolet'a k'art'uli versiebi* [Versions géorgiennes des Épîtres de Paul], in *Jveli k'art'uli enis kat'edris šromebi* [Travaux de la chaire de l'ancien géorgien], sous la dir. d'Akaki Šanije, Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1974, XVI; NINO MELIK'ISVILI, *Bibliur cignt'a jveli k'art'uli t'argmanebi* [Les anciennes traductions géorgiennes des livres bibliques], Tbilissi, Alilo, 2009.

Les manuscrits des X^e-XI^e siècles présentent plusieurs versions des traductions de l'Évangile : celles de ĵruči I (936), de K'sani (X^e siècle), de Parxali (973), de Tbet'i (995), d'Alaverdi (1054). Une place importante est occupée par les recueils d'hymnes, les recueils ascétiques et homilétiques, le typikon, les recueils mixtes *Mraval'avi* (par analogie à *Ot'xt'avi*, Évangile) faits selon le modèle du *Panégrykon* grec.

Si les premiers traducteurs ne visent que des fins liturgiques, les suivants s'adressent à des lecteurs de plus en plus nombreux, de plus en plus instruits et exigeants. Comme l'indique Levan Menabde, le volume de littérature traduite témoigne de l'intérêt du peuple géorgien pour la littérature et l'étendue de son horizon intellectuel, aussi bien que des ambitions culturelles et politiques des Géorgiens.⁸

Aux IV^e-V^e siècles, l'Église géorgienne dépend du patriarche d'Antioche. Elle devient autocéphale dans les années 60-70 du V^e siècle,⁹ à l'époque du règne de Vaxtang I (442 (?)-502). L'influence de l'Église d'Orient perdure jusqu'au milieu du VIII^e siècle. Les échanges avec les mondes syrien et arménien marquent toute cette période. Au début du VI^e siècle, une mission de treize religieux syriens jette les fondements de la vie monastique en Kartlie. Les foyers monastiques géorgiens se multiplient en Syrie, en Palestine jusqu'au Sinaï, en Égypte et deviennent les véritables centres des lettres et sciences ecclésiastiques géorgiennes.¹⁰ Les descriptions des manuscrits conservés à Jérusalem et au Mont Sinaï – Évangile, lectionnaire, recueil hagiographique, hymnes, paraklitions –¹¹ témoignent de l'intensité de l'activité de traduction.¹²

Avec l'adoption du christianisme, la Géorgie, sous la domination perse, s'opposait à l'Iran des Sassanides et au mazdéisme. À partir du VII^e siècle, la culture chrétienne se heurta à la civilisation arabe qui affecta profondément le pays. Le VII^e siècle fut également marqué par le clivage religieux entre les Géorgiens et les Arméniens, ces derniers persévérant dans la croyance monophysite.¹³ Dans ce contexte, un rapprochement de la culture géorgienne avec la culture byzantine et un essor du sentiment identitaire se pro-

8 LEVAN MENABDE, *Jveli k'art'uli literaturuli urt'iert'obani* [Les échanges littéraires en ancien géorgien], in «Literaturuli jiebani», XXI (2001), sur : <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe>.

9 NODAR LOMOURI, *K'ristianobis gavrc'eleba sak'art'veloši* [La propagation et l'ancrage du christianisme en Géorgie], Tbilissi, Patriarcat géorgien, 2009.

10 Sur ce sujet, voir : LEVAN MENABDE, *Jveli k'art'uli mcerlobis kerebi* [Les foyers de l'ancienne littérature géorgienne], 2 voll., Tbilissi, Université d'État de Tbilissi, 1962-1980.

11 Les manuscrits géorgiens sont conservés à la Bibliothèque du Patriarcat grec de Jérusalem, ainsi qu'à la Bibliothèque du monastère de Sainte-Catherine du mont Sinaï. Le Centre national des manuscrits de Tbilissi travaille actuellement sur un projet visant à numériser les manuscrits du mont Sinaï et à établir des catalogues anglo-géorgiens.

12 ALEK'SANDRE C'AGARELI, *Drevnegruzinskie pamâtniki na svâtoj sinajskoj zemle* [Les anciens monuments géorgiens sur la Terre sainte et à Sinaï], in «Pravoslavny Palestinsky Sbornik», IV (1883), pp. 144-191; ROBERT BLAKE PIERPONT, *Catalogue des manuscrits géorgiens de la Bibliothèque patriarcale grecque à Jérusalem*, in «Revue de l'Orient chrétien», XXIII (1922-1923), pp. 345-413; IVANE ĴAVAXIŠVILI, *Sinas mt'is k'art'ul'xelnacert'a aqceriloba* [La description des manuscrits géorgiens du Mont Sinaï], Tbilissi, Mec'niereba, 1947; GÉRARD GARITTE, *Catalogue des manuscrits géorgiens littéraires du Mont Sinaï*, Louvain, Imprimerie Orientaliste, 1956; ZAZA ALEK'SIJE e MAHÉ JEAN-PIERRE, *Manuscrits géorgiens découverts à Sainte Catherine du Sinaï*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres», CXXXIX (1995), pp. 487-494.

13 Au début du VII^e siècle, le catholicos de Kartle Kirion I détache l'Église géorgienne de la communauté monophysite et déclare son adhésion à l'orthodoxie chalcédonienne.

duisirent. La littérature du VII^e au X^e siècle, originale comme traduite, est profondément pénétrée par la conscience nationale. Les avancées de la construction étatique renforcent cette dernière.¹⁴ La langue géorgienne, en tant que langue littéraire et liturgique, devient le ferment de la tendance à l'unification des deux parties de la Géorgie, l'orientale et l'occidentale, cette dernière se trouvant jusqu'à ici sous l'influence de l'église byzantine. Giorgi Merç'ule, auteur de la *Vie de Saint Grégoire de Xanjt'a* (951), exprime l'idée de l'intégrité culturelle et politique de la manière suivante : « La Kartlie englobe tout un pays dans lequel le *Kondakion* et l'*Euchologe* se prononcent en langue géorgienne ».¹⁵ L'hymne *Louange et gloire à la langue géorgienne* (X^e s.), attribué à Ioane Zosime, clame l'élection du géorgien : détentrice de tout le mystère, mentionnée comme Lazare par l'Évangile, elle sera la langue du Jugement dernier.¹⁶

Le travail de traduction est concomitant à la création d'œuvres originales. Si l'hymnographie géorgienne, dans les premiers temps, révèle la prédominance du modèle grec, dérivé de celui de Jérusalem et régi par un système prosodique, vers le X^e siècle, elle voit apparaître des modèles originaux. Le recueil d'hymnes, doté d'une notation neumatique, établi au X^e siècle par Mik'ael Modrekili offre un exemple sans précédent : l'hymnographie géorgienne, par opposition à l'octoéchos grec, crée un paracliton géorgien.¹⁷ Aux IX^e-X^e siècles, apparaissent les recueils *Jlispirni et gvt'ismšoblisani* (eirmoi et theotokia)¹⁸ sur le modèle de l'*irmologion*. Le chant liturgique géorgien marque également ses distances avec le chant grec : il se développe sous le signe de la polyphonie.¹⁹

Le développement de l'hagiographie nous offre un autre exemple de "nationalisation". Durant la période que le linguiste Joseph Karst nomme "orientale-ibérique",²⁰ les hagiographes puisent leurs sujets d'un côté dans les écrits arméno-arabes,²¹ puis gréco-byzantins et de l'autre, se tournent vers la vie nationale. À côté des versions géorgiennes des biographies de Timothée le Thaumaturge, de Jean Edesse, de saint Jean Damascène,

14 Dans les années 980, commence le mouvement de l'unification des entités politiques et le terme "Kartlie" (royaume de la Géorgie de l'est) donne naissance au terme "Sak'art'velo" (nom géorgien de la Géorgie), désignant une entité politique, culturelle et linguistique. Le processus d'unification s'achève sous le roi David IV le Bâtitteur (1089-1125). Durant ce siècle, du roi David à la reine Tamar (1184-1213), la Géorgie, puissant royaume englobant le Caucase, connaît son Age d'or.

15 GIORGI MERÇ'ULE, *Šromay da moğuačebay ġirsad c'xovrevisa cmindisa da netarisa mamisa čuenisa Grigol Ark'imandritisa* [La vie et l'oeuvre du père bienheureux l'Archimandrite Grégoire], in *Jveli k'art'uli agiograf'uli literaturis jeglebi* [Œuvres hagiographiques de l'ancienne littérature géorgienne], sous la dir. d'Ilia Abulaje, Académie des sciences de la RSS de Géorgie, 1964, I (V^e-X^e siècles), pp. 248-319.

16 ZOSIME IOANE, *K'ebay da didebay k'art'ulisa enisay* [Louange et gloire à la langue géorgienne], in *Sinuri mravalt'avi 864 clisa* [Le Mravalt'avi du Sinai de 864], a cura di Akaki Šanije, Université d'Etat de Tbilissi, 1959, V, p. 283.

17 GURAM D'ASAT'IANI éd., *K'artuli mcerloba. Enc'iklopediuri lek'šikoni* [Littérature géorgienne, dictionnaire encyclopédique], Tbilissi, Ganat'leba, 1984, I.

18 Cf. *Jlispirni et gvt'ismšoblisani*, textes recueillis, annotés et préfacés par Helene Metreveli, Tbilissi, Mec'nie-reba, 1971.

19 Sur l'hymnographie géorgienne voir : PAVLE INGOROQVA, *Giorgi Merç'ule*, Tbilissi, Sabčot'a mcerali, 1954 ; *T'xzulebat'a krebuli 7tomad* [Œuvres en 7 tomes], Tbilissi, Sabčot'a Sak'art'velo, 1965, III.

20 JOSEPH KARST, *Littérature géorgienne chrétienne*, Paris, Bloud et Gay, 1934, p. 19.

21 BERNARD OUTTIER, *Les enseignements des Pères, un recueil géorgien traduit de l'arabe*, in «Bedi Kartlisa», XXXI (1974), pp. 36-47 ; *Le manuscrit de Tbilis A-249, un recueil traduit de l'arabe et sa physionomie primitive*, in «Bedi Kartlisa», XXXV (1977), pp. 97-106.

des martyrs Artémios, Eleuthérios, les hagiographies et les martyrologues commémorent les saints de l'Eglise géorgienne : sainte Nino, sainte Chouchanik, saint Habo, saint Grigol, saint Gobron, David et Constantin etc.

La littérature traduite est adaptée aux traditions et aux besoins de l'Eglise nationale. Pour parler des traductions de cette époque, les lettrés des XI^e-XII^e siècles emploient l'adjectif "géorgien" : "l'Evangile géorgien", "les psaumes géorgiens", "le canon géorgien". Les traducteurs cherchent à résoudre le problème traduit et met l'accent sur la culture du destinataire de son message. Voici un exemple fourni par un manuscrit du *Synaxaire géorgien*.²² Ce recueil, « adapté aux goûts de la société nationale de l'époque »,²³ contient *L'Invention de saint Etienne, serviteur élu et le premier martyr*, œuvre hagiographique traduite. Celui-ci révèle certaines contradictions avec les textes grecs.²⁴ Par exemple, le traducteur géorgien rattache la figure du protomartyr au soleil, héros d'une épopée païenne, héros cosmique (« Son visage est comme soleil. Comme il est impossible de regarder en face le soleil et de jouir de sa vue, de même je ne peux regarder en face saint Etienne »).²⁵

A partir des VI^e-VII^e siècles, nous observons une tendance croissante : la révision ou, pour ainsi dire, la "mise à jour" des anciennes traductions. Elle montre une approche créative de la traduction, mais aussi des exigences accrues, les changements des intérêts théologiques et philosophiques du traducteur et du lecteur et un développement de la fonction cognitive et sociale du livre. En règle générale, le traducteur évite tout travail sur un texte déjà traduit, témoignant de son extrême respect et de son gratitude envers les premiers traducteurs. Quand il procède à la révision de l'ancienne traduction, le traducteur cherche à justifier et argumenter sa démarche. Ces arguments peuvent être divers : l'ancienne traduction a été perdue, s'est avérée défectueuse ou a été réalisée à partir d'une source intermédiaire.

La révision vise, avant tout, à réduire l'écart qui s'est creusé entre la littérature liturgique et la pratique liturgique, ce dernier étant un phénomène dynamique. Les traductions du lectionnaire peuvent nous servir d'exemple. Ce type de recueil a été créé pour la pratique liturgique de Jérusalem au IV^e siècle, en langue grecque. Au VII^e siècle, à la suite du déplacement du centre liturgique de Jérusalem à Constantinople, de nouvelles normes liturgiques, en grec, issues de l'amendement de l'ancien canon de Jérusalem, ont été mises en place. La traduction géorgienne (V^e s.)²⁶ se retrouva en décalage avec les nouvelles règles liturgiques et une nouvelle version s'imposa vers le milieu du VIII^e siècle.²⁷ Les manuscrits des VII^e-XI^e siècles du lectionnaire correspondent aux différentes étapes de la révision de la traduction initiale. Ils tiennent compte des modifications qui ont été apportées à la source grecque, mais aussi de la tradition des traductions géorgiennes.²⁸

22 *Le Synaxaire géorgien. Rédaction ancienne de l'Union arméno-géorgienne, publié et traduit d'après le manuscrit du couvent Iviron du Mont Athos*, in «Patrologia orientalis», XIX (1929), sous la dir. de Nikolaj Marr, pp. 625-657.

23 *Ivi*, p. 637.

24 *Ivi*, p. 638.

25 *Ivi*, p. 634.

26 HELENE METREVELI, *Ujvelesi k'art'uli Iadgari [Le plus ancien Iadgari]*, Tbilissi, Mec'niereba, 1980, p. 684.

27 MICHEL TARCHNISHVILI, *Le grand lectionnaire de l'église de Jérusalem (V^e-VIII^e siècles)*, 4 voll., Louvain, Peeters, 1959-60, vol. 1.

28 KORNELI DANELIA, *K'art'uli lek'c'ionaris parizuli xelnaceri [Le manuscrit parisien du Lectionnaire géorgien]*, Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1987, vol. 1, pp. 518-519.

Les changements que subit le goût littéraire peuvent être un autre moteur de la révision des traductions archaïques. Le goût byzantin du X^e siècle rejette le style simple et naturel, “rude et grossier” en privilégiant le style brillant et merveilleux.²⁹ Siméon le Logothète, dit Métaphraste, réalise dans la deuxième moitié du X^e siècle une compilation des Vies des Saints, en les abrégant, les embellissant et les simplifiant. Le terme “métaphrase” qui est employé pour désigner son œuvre, ne traduit pas seulement le changement d’un style en un autre, mais encore la glose ou paraphrase. L’œuvre de Siméon Métaphraste, traduite en géorgien par Euthyme Hagiorite, David de Tbet’i, Ephrem le Mineur, éveille chez les Géorgiens le goût de l’hagiographie métaphrastique. Ainsi, la version géorgienne de la *Vie d’Ilarion Kartveli* de saint Euthyme Hagiorite³⁰ est refondue dans les années 1074-1100 en une version métaphrastique par Théophile le Prêtre-Moine.

L’œuvre de Siméon Métaphraste naît dans un Byzance en plein essor. La Renaissance macédonienne (867-1056), puis la période prospère du règne de la dynastie comnène (1081-1185) contribuent à l’amplification du rayonnement de Byzance à l’extérieur. Les Géorgiens cherchent à participer au renouveau culturel byzantin. L’activité littéraire s’inscrit dans un grand projet national et vise à défendre le prestige de l’Etat géorgien, de sa culture face à Byzance, aux Grecs hautains et à leur donner un rayonnement international. Cette volonté s’accroît dans un contexte où les différentes régions de la Géorgie, et en particulier la Tao-Klarjet’i, gagnent en puissance économique et politique. La dynastie des Bagratides contrôle non seulement les régions voisines, mais répand son influence jusqu’à la Chaldie byzantine. Les Bagrationi apportent leur aide militaire aux empereurs et affirment leur importance diplomatique à la chancellerie byzantine.

Les centres monastiques géorgiens du mont Athos, d’Olympe, de Constantinople, qui reçoivent l’héritage culturel et spirituel des monastères de Tao-Klarjet’i, jouent un rôle important dans les échanges culturels et littéraires byzanto-géorgiens. Les moines du mont Athos, Ioané et Euthyme l’Hagiorite, Georges l’Hagiorite, initiés à la philologie et à la scholastique byzantines, représentent l’école littéraire et traductologique dite “athonite” (X^e s.). Les fondateurs de cette école manifestent la conscience d’un certain retard par rapport à la littérature byzantine et la nécessité d’un “rattrapage”. Voici comment Ioané (?-1005) s’adresse à son fils, Euthyme (955 ?-1038), lequel débute son activité littéraire :

Mon fils ! Le pays de Kartlie dispose d’un nombre insuffisant de livres. Plusieurs livres lui manquent. Je vois que Dieu t’a doté d’un don. Agis, pour le faire fructifier.³¹

Comme le remarque Helene Metreveli, « Ioané ne prenait pas pour mesure le niveau de la littérature géorgienne du X^e siècle, mais celui que Constantinople avait atteint dans ce domaine ».³²

29 JACQUES PAUL MIGNE, *Nouvelle encyclopédie théologique*, 54 voll., Paris, Ateliers catholiques, 1851-59, vol. 23, p. 1289.

30 Le texte original grec a été composé au IX^e siècle par Basile Asikrites.

31 GIORGI AT’ONELI, *C’xoreba netarisa mamisa čvenisa Iovanesi da Ep’ t’vimesi* [Les vies des Pères bienheureux Ioané et Euphyme], in *Jveli k’art’uli agiograf’uli literaturis jeglebi* [Les œuvres de l’ancienne hagiographie géorgienne], Tbilissi, Académie des sciences de la RSS de Géorgie, 1967, II, pp. 38-100.

32 HELENE METREVELI, *Le rôle de l’Athos dans l’histoire de la culture géorgienne*, in «Bedi Kartlisa», XLI (1983), pp. 17-26, p. 21.

Le travail de traduction déployé par Euphtyme étonne par son abondance. Il choisit les textes inexistantes jusque là en géorgien, les genres et domaines inconnus ou peu connus de la littérature géorgienne.³³ Parmi ses traductions, notons le *Typicon* de Sainte Sophie de Constantinople, le *Petit nomocanon*, *L'exposé sur la foi* de Jean Damascène, les *Discours* de Grégoire de Nazianze etc. Les traductions, fondées sur les principes de l'interprétation libre, sont réalisées ou révisées selon des sources grecques dont la riche collection est conservée à la laure d'Iviron. Euphtyme et ses disciples sont des pionniers de la traduction professionnelle.

Georges l'Hagiorite (1009-1065), faisant grand cas de l'exactitude, surtout quand il s'agit des termes théologiques, procède à la révision de nombreuses traductions faite par Euphtyme. Ainsi, il traduit à nouveau *L'exposition de la Foi orthodoxe* de Jean Damascène. Si dans la traduction d'Euphtyme, l'œuvre porte le titre *Cinamjǰvari* [*Guide*], Georges l'Hagiorite dès le titre - *Gardamoc'ema uc'ilobeli sarcmunobisa* - marque sa fidélité à l'original. Ses traductions de l'Évangile et des Psaumes deviennent des textes canoniques de l'Église géorgienne et le demeurent jusqu'à ce jour.

Le grand travail de révision déployé par l'école athonite comprend également les traductions faites à l'aide d'une langue intermédiaire. Comme exemple, on peut citer *La création de l'Homme* de Grégoire de Nysse, traduite de l'arabe et retraduite par Georges l'Hagiorite du grec. Un autre représentant de l'école athonite, Euphrem le Mineur, exprime sa position par rapport aux sources de la manière suivante : « Au fils d'un Arménien, au petit-fils d'un Grec [...] j'ai préféré mon propre enfant ».³⁴

Les traducteurs ne sont pas seulement guidés par les besoins pratiques de l'Église, mais aussi par les valeurs littéraires de l'œuvre. Les colophons, les sommaires, les préfaces de leurs ouvrages témoignent d'un travail philologique. L'art de la traduction commence à être théorisé. Euphrem le Mineur élabore la théorie de la traduction qui comporte trois principes : 1. le texte doit être traduit directement à partir de son original ; 2. la traduction doit rester fidèle à l'original sans néanmoins dénaturer la langue d'arrivée ; 3. la traduction doit être accompagnée de commentaires, expliquant les questions littéraires ou historiques liées au texte de départ. Les traductions d'Ephrem – les Psaumes, les œuvres de Pseudo-Denys d'Aréopage, de Jean Chrysostome, etc. – se distinguent par l'usage des catènes, *scholies* et *lexica* qu'il est le premier à introduire dans la littérature géorgienne.

Le travail philologique, régi par des intérêts théologiques et philosophiques, atteint une nouvelle phase sous la plume d'Arsène d'Iqalt'o et d'Ioane Petrici (XI^e-XII^e siècles), érudits nourris par la Renaissance byzantine. La préface, les commentaires, l'épilogue joints à la traduction de *Stoicheia* de Proclus par Ioané Petritsi apportent les preuves de l'étude philologico-philosophique réalisée par le traducteur.

Les principes de la traduction, ultérieurement définis comme le style de l'école de Petrici,³⁵ s'attachent à l'exactitude linguistique. Si les traductions des Athonites se dis-

33 Il réalise également les traductions du géorgien en grec : *Barlaam et Josaphat*, *Martyre de Michael de Saint Saba*.

34 HELENE METREVELI éd., *K'art'ul xelnacert'a aǰceriloba qop'ili saeklesio muzeumis (A) kolek'c'iisa* [*Description des manuscrits géorgiens de la collection (A) de l'ancien Musée de l'Église*], Tbilissi, Mec'niereba, 1986, p. 189.

35 Ioane Petrici, après ses études académiques à Constantinople, passe plusieurs années au monastère géorgien

tinguaient par une langue naturelle, un style simple et laconique, l'école de Petriconi, veillant à l'équivalence avec les sources grecques, emploie abondamment des grecismes et des néologismes, une syntaxe étrangère au géorgien. Dans le contexte néo-hellénique, la traduction met en avant les notions d'équivalence, de correspondance, de fidélité.

Ainsi, entre le V^e et le XI^e siècle, le processus de traduction se révèle être une véritable démarche herméneutique. Si d'un côté, il est guidé par les besoins empiriques, de l'autre, il est le dépassement d'une expérience esthétique révolue.

2 LES TRADUCTIONS DU PERSE

Si un pôle des échanges culturels et littéraires entre la Géorgie et l'extérieur est le monde chrétien arabo-gréco-byzantin, l'autre est constitué par la culture de l'Islam. L'étude scientifique des rapports entre la Perse et la Géorgie commence à la fin du XIX^e siècle avec Nicolas Marr et Alek'sandre Xaxanachvili, représentants de l'école orientaliste de l'Université de Saint-Pétersbourg. Elle suscite un vif intérêt de la part des spécialistes géorgiens, et ce jusqu'à nos jours.³⁶

Les premières traductions du persan apparaissent au XII^e siècle (selon certaines hypothèses, au X^e siècle)³⁷ et contribuent à l'essor de la littérature et de la poésie laïques. La politique de la tolérance religieuse, ethnique et culturelle, menée par l'Etat géorgien au XII^e siècle, donne le feu vert à l'intérêt pour la littérature de l'Islam. L'historien I. Javaxišvili remarque :

Si, dans la réalité politique, la Géorgie luttait contre les principautés musulmanes et la Perse, la poésie et la culture rapprochaient spirituellement les Géorgiens des Perses et semait de l'amitié là où il y avait des hostilités. Les Géorgiens ne se sentaient pas étrangers à la culture musulmane et respectaient profondément la littérature, la science et l'art de leurs ennemis politiques.³⁸

Le roi T'eimuraz I (1589-1663) est une figure emblématique de ce dédoublement : luttant toute sa vie contre Shah Abbas I, chrétien fervent, il est profondément épris de la langue et la littérature persanes. « La douce mélodie de la langue persane m'a donné envie de devenir poète », déclare-t-il dans la préface de sa traduction de *Layli et Madjnoun* de Nizami.

Parmi les traductions des siècles XII^e-XVIII^e, figurent *Wis et Ramin* de Fakhreddin Assad Gorgani, *Shahnamé* de Firdousi, *Yousouf et Zoleïkha* de Djami, *Kalila et Dimna* (à partir de la rédaction persane faite par Hosaïn Waëz) etc. Des supposées sources persanes ont suscité de longs débats scientifiques autour de certaines œuvres, comme

de Retritzionitissa (Bulgarie). Puis il revient en Géorgie et dirige l'Académie de Guélati.

³⁶ Voir : GIORGI LOBŽANIJE, *K'art'ul-sparsuli literaturuli urt'iert'obebis kulevis istoria* [Histoire de l'étude des échanges littéraires perso-géorgiens], in *K'art'ul-sazg'vargarét'uli literaturuli urt'iert'obebis kulevis istoria* [Histoire de l'étude des échanges littéraires entre la Géorgie et l'étranger], sous la dir. d'Elguja Xint'ibije, Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 2011, pp. 134-161.

³⁷ KORNELI KEKELIJE, *Jveli k'art'uli literaturis istoria* [Histoire de l'ancienne littérature géorgienne], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1958, vol. 2, p. 28.

³⁸ IVANE JAVAXIŠVILI, *K'art'veli eris istoria* [Histoire de la nation géorgienne], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1965, vol. 2, p. 306.

Le Chevalier à la peau de tigre de Šot'a Rust'aveli (XII^e s.),³⁹ considéré comme l'œuvre majeure de la littérature géorgienne, et *Amiran-Darejaniani* de Mose Xoneli (XII^e s.).⁴⁰

Remarquons que les traducteurs semblent moins préoccupés par les principes de fidélité et d'équivalence. Ce qui les fascine, ce sont les aventures humaines, la tempête des sentiments, la peinture des combats, etc. Et pour les exprimer, ils se tournent vers les "ornements" stylistiques et les nouveaux moyens de versification offerts par la poésie orientale.

La traduction en prose de *Wis et Ramin* (XI^e siècle), attribuée à Sargis de T'mogvi (XII^e s.) offre un exemple de traduction libre. Le traducteur cherche à adapter le texte à la réalité nationale et sa langue à la nature du géorgien. Certaines images sont "christianisées". Par exemple, pour décrire l'état d'esprit de Ramin, il écrit : « Parfois il descendait dans le cachot comme Joseph et parfois s'élevait jusqu'à la lune, comme Jésus ». ⁴¹ Les termes absents de la langue géorgienne sont commentés. Le traducteur suit les normes du géorgien classique. Dans la composition, on reconnaît également sa touche : les fables, les sentences constituent des sous-chapitres. Si certains passages sont développés, d'autres sont abrégés, comme ceux contenant de longues descriptions, le début du poème louant la gloire d'Allah, etc.

En observant la méthode de traduction libre employée par les traducteurs géorgiens, Davit' Kobijé, iranologue, remarque :

Les traducteurs géorgiens interprétaient à leur manière les œuvres persanes. Ils les retravaillaient selon leur propre goût et leur intuition littéraire. Ainsi, il convient de reconnaître leur rôle d'auteur, de la même manière qu'on le reconnaît à certains poètes d'Orient (Navoï et d'autres) que l'on nomme auteurs et non pas traducteurs.⁴²

A partir du XIII^e siècle, la tradition hymnographique géorgienne, constituée d'un côté par les plus anciennes traductions en prose rythmique et d'un autre, par l'iambe, basé sur le vers syllabique, est en déclin. La métrique arabe halilienne, quantitative, enracinée dans le perse dari, se fraye un chemin dans la poésie géorgienne laïque. Les formes

39 La polémique autour de l'authenticité de l'œuvre de Roust'aveli a été suscitée par un vers de prologue : « J'ai trouvé cette histoire perse, interprétée en géorgien et je l'ai mise en vers ». Le roi Vakhtang VI (1675-1737), qui commente le poème, déclare qu'« une histoire identique est introuvable en Perse ». En 1890, Nicolas Marr avance l'hypothèse de l'origine perse de l'œuvre. Dans son article *Cerili Vep'xistqaosnis gamo* [*A propos de Vep'xistqaosani*], in « T'eatri », II (12 mars 1890), il affirme que le sujet est "emprunté" à la littérature perse et que l'original se trouve à Londres, au British Museum. Les recherches qui ont suivi ont infirmé cette affirmation de Marr en prouvant que dans le prologue il ne s'agit que d'un topos littéraire. L'œuvre a été traduite en français par S. Tsouladzé (ROUSTAVÉLI CHOTA, *Le Chevalier à la peau de tigre*, trad. par Serge Tsouladzé, Paris, Gallimard, 1964) et G. Bouatchidzé (ROUSTAVÉLI CHOTA, *Le Chevalier à la peau de panthère*, trad. par Gaston Bouatchidzé, Paris/Moscou, Publications orientalistes de France/Radouga, 1989).

40 Traduit en français par G. Bouatchidzé (*Amiran-Darejaniani*, Editions Orientalistes de France, Moscou, Radouga, 1990).

41 *Visramiani*, texte recueilli, annoté et préfacé par A. Gvaxaria et M. T'odua, Tbilissi, Editions de l'Académie des sciences de R.S.S. de Géorgie, 1962).

42 DAVIT' KOBİJE, *Šabnames k'art'uli verstebis sparsuli cvaroebi* [*Les sources persanes des versions géorgiennes de Šabname*], Tbilissi, Académie des sciences de R.S.S. de Géorgie, 1959, vol. I, p. 32.

quazide, mansavi, rubâi lui deviennent familières. Parmi les techniques de la versification, le *madjama*, vers basé sur les rimes homonymiques, connaît un succès particulier. De Rust'aveli (XII^e s.) à Galaktion Tabijé (1891-1959), en passant par Šavteli, Č'axruxajé (XII^e s.), T'eimuraz I, Vaxtang VI (1675-1737), Alek'andre Čavčavajé (1786-1846), Akaki Ceret'eli (1840-1915), le *maĵama* devient une pierre de touche qui permet aux poètes de tester leur virtuosité poétique. Dans la vague "orientaliste" de la poésie géorgienne, une place particulière est occupée par les *achoughs*, bardes urbains de la Géorgie du déclin du XVIII^e siècle, dont le plus brillant représentant fut l'arménien Sayatnova.⁴³ L'engouement pour la poésie persane fait réfléchir les Géorgiens sur quelques questions, non seulement littéraires, mais aussi sociologiques. Avant tout, on voit pour la première fois des questions se poser sur la différenciation du goût esthétique selon les groupes sociaux, sur les limites entre une culture légitime et une culture populaire, phénomène que Pierre Bourdieu observe à la fin des années 1970.⁴⁴ Malgré tout le sérieux attaché à l'extase lyrique des poètes soufi, à leur allégorisme,⁴⁵ les modèles de la poésie persane sont principalement associés à la poésie de divertissement, qui correspond au goût populaire. Pour désigner ce type de recueils, T'emuraz I emploie l'expression "les livres de sac à selle" qui fait penser au "roman de gare" moderne.

Le modèle persan, enraciné dans la poésie laïque, s'oppose à la tradition littéraire religieuse en perdition. Le même T'eimuraz I, se plaint : « Personne ne veut plus d'Évangile, ni de livre des Apôtres ». ⁴⁶ Dans ce contexte de mutations des goûts esthétiques et des valeurs morales, le problème du choix du texte par le traducteur se pose avec une nouvelle acuité : doit-il offrir au lecteur les "bâtons du sucre"⁴⁷ qu'il réclame ou marcher "au-dessus les fronts de la foule" ?⁴⁸ T'eimuraz I dit s'être tourné vers le goût de sa société en cherchant à lui donner sous cette forme un peu de "nourriture spirituelle".

Quelle est la contribution du modèle persan à la construction des modèles culturels authentiques ? Où passe la ligne de démarcation entre l'Orient et l'Occident au sein de la culture nationale ? Ces questions ont suscité de nombreux débats auxquels chaque époque a cherché à apporter sa propre réponse et qui ne sont pas clos jusqu'à présent.

3 LES LUMIÈRES GÉORGIENNES

Le dictionnaire italo-géorgien, rédigé par Stephan Paolini, avec le concours de l'ambassadeur de T'eimuraz I, Nikip'ore Irbax, imprimé à Rome en 1629, marque deux événements importants : l'apparition du premier livre géorgien imprimé et la naissance du premier dictionnaire en langue géorgienne.

43 Les *achoughs*, originaires des pays voisins orientaux, exprimaient l'état d'esprit des citadins les plus pauvres et jouissaient d'un grand succès dans les rues, les ateliers des artisans de Tbilissi, sur les places publiques, les marchés. Interprétant leurs morceaux lyriques en plusieurs langues, les *achoughs* employaient diverses formes de prosodie.

44 PIERRE BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

45 T'eimuraz I traduit les dialogues entre le papillon et la bougie du *Boustan* de Saadi, *La rose et le rossignol* de Hâfez, *Layli et Madjnoun* de Nizami de Gandje.

46 ALEK'ANDRE BARAMIJE e GIORGI ĴAKOBIA, *T'eimuraz I. T'xzulebat'a sruli krebuli* [*Œuvres complètes de T'eimuraz I*], Tbilissi, Federatsia, 1934.

47 CHARLES BAUDELAIRE, *Le vieux saltimbanque*, Paris, Gallimard, 1961, p. 249.

48 THÉODORE DE BANVILLE, *Odes funambulesques*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892, p. 21.

On doit à la même imprimerie *La grammaire de la langue géorgienne* (1643, 1670) de Mario Maggio. L'imprimerie joue un rôle important dans la propagation du catholicisme en langue géorgienne. Citons comme exemples *Sak'ristiano mojgvreba* [*L'enseignement chrétien*] (1681) traduit de l'italien par le frère capucin Bernardo de Naples et un autre *Enseignement* (1741), traduit par Davit' Tulukašvili.

Au XVIII^e siècle, commencent à fonctionner les imprimeries fondées par Vaxtang VI (1709), Erekle II (1749) à Tbilissi, Artč'il II à Moscou (1703), la princesse Darejan à Saint-Petersbourg, Recteur Gaioz à Mozdok etc.

A partir du XVII^e siècle, les Géorgiens cherchent à rassembler toutes les connaissances disponibles et à les transmettre au lecteur éclairé. Les sciences historiques, philologiques, naturelles connaissent un développement considérable. L'apparition de la lexicographie s'inscrit dans cette même tendance. Entre 1685 et 1698, Sulxan Saba Orbeliani (1658-1725) rédige le dictionnaire de langue géorgienne *Sitqvis kona*, traduisant la conception atomiste de la langue.

Le dictionnaire franco-géorgien de Julius Klaproth, orientaliste allemand, paraît en 1827.⁴⁹ L'auteur applique les concepts de la linguistique comparée et son ouvrage appartient à ce type de livres, avec lesquels, comme le dit l'orientaliste Marie-Félicité Brosset, "on peut très bien apprendre le mécanisme de toute espèce de langue".⁵⁰ Dans deux premières décennies du même siècle paraissent les premiers dictionnaires russo-géorgiens de Goderdzi Phiralov et Ioané Bagrationi.

A l'aube du XIX^e siècle, la Géorgie est annexée par l'Empire russe.⁵¹ Le russe, qui prend la position dominante, menace la langue géorgienne de disparition. L'enseignement de la langue géorgienne est peu à peu supprimé, le chant religieux géorgien est banni de la liturgie. De nombreux dictionnaires des années 1840-1900 (N. Č'ubinašvili, D. Č'ubinašvili, K. Qip'iani, R. Erist'avi) prouvent une double volonté : faire de la langue géorgienne un objet d'études linguistiques et la protéger contre l'agression d'une langue étrangère. On voit également l'apparition de dictionnaires terminologiques, spécialisés et trilingues.

Les manuscrits médiévaux prouvent que les traducteurs géorgiens connaissaient les théories de la grammaire et, en particulier, celle de Dionysos de Thrace.⁵² Aux XVIII^e-XIX^e siècles, des études sur la grammaire géorgienne voient le jour. Parmi celles-ci, citons *La grammaire*, I-II (1753, 1760) du catholicos Anton I (1720-1788), *La grammaire russo-géorgienne* de P'iralov (1820), *Eléments de la langue géorgienne* de Marie-Félicité Brosset

49 JULIUS VON KLAPROTH, *Vocabulaire et grammaire de la langue géorgienne*, Paris, Dondey-Dupré, 1827. Klaproth a voyagé au Caucase dans les années 1808-1810. Il est également l'auteur de *Vocabulaire et grammaire de la langue géorgienne*.

50 MARIE FÉLICITÉ BROSSET, *Eléments de la langue géorgienne*, Paris, Imprimerie royale, 1837, p. III.

51 Au XVIII^e siècle, la Géorgie cherche à se rapprocher de l'Europe, mais elle ne suscite aucun intérêt particulier de la part des pays chrétiens. Le roi Héraclius II se tourne alors vers une autre puissance orthodoxe, la Russie. Le sac de la capitale Tbilissi par l'armée d'Aga Mohammed Khan Qadjar marque la rupture politique définitive entre la Géorgie et la Perse et une nouvelle étape dans les relations géorgiano-russes, prometteuses pour les uns et funestes pour les autres. La seconde étape fut celle de la déception, provoquée par le non-accomplissement par la Russie des engagements d'aide militaire et politique réciproque signés à Guéorguievsk en 1783 entraînant une menace pour l'indépendance de la Géorgie. En 1801, le tsar Alexandre Ier signe le manifeste abolissant le royaume géorgien et assujettit le pays.

52 KORNELI DANELIA, *K'art'uli gramatikuli azris sat'avebt'an* [*Aux origines de la pensée grammairienne des Géorgiens*], in «C'iskari», VIII (1990), pp. 87-129, p. 100.

(1837), *La brève grammaire géorgienne* de Dodašvili (1830) etc. La plupart de ces ouvrages ont une visée pédagogique. Dans la préface de son livre, Dodašvili remarque que « la grammaire géorgienne nous apprend à parler et écrire en géorgien selon les normes légitimes ».

Les échanges littéraires et culturels se développent principalement avec le monde slave. De nombreux textes de la littérature religieuse sont traduits du russe ou portent l’empreinte de la théologie russe. Il faut noter également l’intensification des échanges arméno-géorgiens. Les traductions faites par Anton I, Anton C’agareli-Čqondideli, Philippe Kiat’mazašvili reflètent une nouvelle vague de polémiques autour de la religion monophysite.

4 LE SIÈCLE DU ROMANTISME

Dès la fin du XVIII^e siècle, l’activité de traduction en Géorgie recouvre plusieurs aires culturelles et linguistiques. Les traducteurs, issus des milieux favorisés, polyglottes, opèrent des traductions en plusieurs langues. Ainsi, Alek’andre Čavčavaje (1786-1846), poète, traducteur, diplomate, maîtrise le grec et le latin, le français, le russe, le perse, l’allemand. Une ambiance plurilingue et multiculturelle règne dans les salons littéraires, phénomène nouveau.

Dans la Géorgie du XVIII^e siècle, sans doute sous l’influence des Lumières, une tendance antiquisante se manifeste. Les philosophes grecs et romains, traduits dès le Moyen Âge, suscitent de nouveau l’intérêt. T’eimuraz Bagrationi (1782-1846) traduit Aristote, Tacite, Cicéron, Mirian Batonichvili (1767-1834) travaille sur les œuvres de Platon. La mythologie gréco-romaine devient la source d’inspiration des poètes géorgiens. Ils y puisent leurs sujets et leurs images.

C’est au début du XIX^e siècle que les premières traductions des philosophes et écrivains des Lumières sont réalisées : *La Tactique* de Voltaire par Alek’andre Čavčavaje, *L’esprit des Lois* de Montesquieu par Davit’ Bagrationi. *Le nouveau Chibi* de ce même Davit’ Bagrationi est probablement adapté de la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, ceux-ci étant également la source de *Woldemar* d’Ioane Bagrationi. Parmi les traductions, on trouve les classiques de la littérature française : *La Cigale et la fourmi*, *Le Renard et le Bouc*, *Le Loup et l’Agneau* de La Fontaine, *Esther*, *Phèdre* de Racine, *Cinna* de Corneille (par Alexandre Tchavtchavadzé). En étudiant les traductions d’Alek’andre Čavčavaje, Gaston Bouatchidzé observe que l’exactitude y prévaut sur la “géorgianisation” de la source, bien que le traducteur respecte la nature de la langue cible.⁵³

La langue française, langue des Lumières, constitue un attrait commun à l’aristocratie géorgienne et russe. En même temps, chez les Géorgiens, le russe, en tant que langue militaire, diplomatique et littéraire, occupe de plus en plus de place. Après son annexion, la Géorgie devient une scène propice aux aventuriers et aux militaires carriéristes, ainsi qu’une terre de relégation pour les adversaires politiques, une « Sibérie tiède », mais la

53 Pour l’analyse de cette traduction voir : GASTON BOUATCHIDZÉ, *Contribution à l’histoire des relations littéraires franco-géorgiennes*, Lille, Atelier national de reproduction des Thèses, 1995 pp. 64-76, 133-140, 102-III.

tradition littéraire géorgienne reste pratiquement inconnue des Russes. En revanche, la littérature russe provoque un vif intérêt chez les Géorgiens. Derjavine, Pouchkine, Lermontov, Rileev sont traduits par Avališvili, Čavčavaje, Orbeliani, Razmaje, Revaz Eristavi dès la première moitié du XIX^e siècle.

Le choix des auteurs français et russes n'est pas fortuit. Il correspond aux idéaux de la libération, de la pensée libre et de l'universel humain qui règnent dans la Géorgie de cette époque. En outre, les traductions de Pouchkine, Lermontov, Hugo révèlent le goût du romantisme géorgien naissant.

Alek'andre Čavčavaje, Grigol Orbeliani se tournent également vers la poésie persane, ses formes, ses versifications. Celle-ci offre beaucoup d'attraits aux romantiques, qui opposent les valeurs charnelles, individuelles, vivantes aux abstractions conceptuelles des Lumières. Mais l'intérêt que le romantisme géorgien manifeste à son égard s'explique plutôt par le goût de l'époque pour l'exotisme. C'est à juste titre qu'Ilia Čavčavajé voit cette époque comme une affirmation de l'orientation européenne de la littérature géorgienne. Nikoloz Barat'ašvili, le représentant le plus marquant du romantisme géorgien, rejette tout "orientalisme" et se tourne vers la tradition hymnographique. Dans sa poésie, la rime recule au profit des constructions rythmiques. L'enjambement et la nouvelle disposition des pieds, la langue déchargée des ornements, le syntaxe proche de l'ancien géorgien font de lui l'un des réformateurs du vers géorgien.⁵⁴

Le romantisme développe sa conception de la langue. La fonction de communication de la langue recule au profit de celle de construction poétique. Une pensée du langage créateur, du logos est mise en avant.

Au début du XIX^e siècle, Ioane Batonišvili traduit *La logique ou l'art de penser* de Condillac. Il est possible que le traducteur ait connu l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* du même auteur. Selon Condillac, les langues ont leur propre "esprit", ce qui leur permet d'exprimer diverses visions du monde. On retrouve la même idée chez Herder (*Les Fragments*) ou chez Humboldt (*Sur la différence de structure des langues humaines, et son influence sur le développement intellectuel de l'humanité*). Pour les écrivains géorgiens post-romantiques la connexion de la "langue" et du "peuple" s'avère essentielle. La langue, l'histoire et la culture dépendent inextricablement les uns des autres. « La langue, la Patrie, la Religion », voici la sainte triade selon Ilia Čavčavaje.⁵⁵ Pour lui et sa génération, dite des *Tergdaléoulni*,⁵⁶ la langue, qui subit des changements continus, doit s'adapter à chaque nouveau contexte, à chaque nouvelle condition historique dans la vie du peuple. La réforme de la langue géorgienne, qu'ils mènent dans les années 1870, est dictée par le besoin de cette "adaptation". Elle simplifie l'orthographe, incite la langue littéraire à se nourrir de ses dialectes et canonise un style unique en s'opposant à la théorie des "trois styles" (précieux, moyen, bas) du patriarche Anton. Cette réforme,

54 AKAKI XINT'IBIJE, *Galaktioni t'u C'isp'erqancelebi?* [*Galaktion ou les poètes des Cornes bleues?*], Tbilissi, Goulani, 1992, p. 8.

55 ILIA ČAVČAVAJÉ, *Oriode sitqva t'avad Revaz Šalvas je Erist'avis mier Kozlovit'gan Ššililis t'argmanzedda* [*Quelques propos sur la traduction du Fou de Kozlov par Révaz Eristavi*], in Idem, *Œuvres complètes en vingt toms*, Tbilissi, Académie des sciences de Rss de Géorgie, 1991, V, p. 14.

56 Surnom d'une génération (principalement les intellectuels représentant le mouvement réaliste) qui, pour poursuivre ses études universitaires en Russie, traversa le fleuve Terek.

dans le contexte de la russification, est en harmonie avec le concept d'identité nationale, dont la langue, en tant que ciment entre les différentes classes, générations, entités ethnogéographiques, est une notion de base. Elle a pour but la création d'une langue nationale résumant son évolution historique. Čavčavaje, Ceret'eli, Gogevašvili voient dans la langue non seulement le moyen de traduire le monde empirique, mais aussi celui de faire renaître la mémoire historique et de former la conscience collective.

La pensée des *Tergdaléoulni* sur le devenir historique de la langue et du peuple semble répondre à la pensée herdérienne.⁵⁷ Le peuple est conçu comme le créateur, le gardien et le véhicule de la langue. Grâce à cette dernière, il renoue le lien entre son passé mythique et son devenir. Le génie de la langue est aussi le génie de la littérature d'un peuple et l'écrivain est le gardien de la langue, aussi bien que du passé et de tout le trésor de la pensée d'un peuple. Cette conception de la langue définit la vision de la traduction de cette génération. La traduction se retrouve incluse dans le triangle peuple-langue-culture. Le traducteur, au même titre qu'un écrivain ou un poète, apporte sa contribution au génie de la langue nationale et à son développement séculaire. Il porte donc sa part de responsabilité dans son évolution historique. Cette question de "responsabilité", Ilia Tchavtchavadzé l'aborde dans son premier article, critiquant une traduction qu'il juge mauvaise (« Quelques propos sur la traduction du *Fou* de Kozlov par Revaz Eristavi »).

Dans le choix des textes à traduire, les traducteurs cherchent à répondre aux besoins de la société géorgienne et à ses intérêts intellectuels et spirituels. Leur priorité va vers les grands thèmes, comme ceux de la liberté individuelle et de la nation, de l'équité morale ou sociale, du progrès de l'humanité et de ses obstacles, etc. Ainsi, dans le journal *Saqart'velos moambe* (1863, n° 1), Ilia Čavčavaje publie un extrait de la traduction du *Dernier jour d'un condamné* de Hugo en y annexant le dossier *Victor Hugo et la peine de mort*. Le même Ilia Tchavtchavadzé traduit le Sermon d'Alexandre Gavazzi (1809-1889), prédicateur catholique italien, proche de Garibaldi (dont l'écrivain géorgien est un grand admirateur) en mettant l'accent sur les idées de paix, de liberté, de tolérance, la nécessité de l'instruction, la responsabilité de l'église etc.

Dans les années 1860-1870, les traducteurs proposent un large choix d'auteurs : Shakespeare,⁵⁸ Goethe, Heine, Hugo, Stendhal, Zola, mais aussi des écrivains mineurs comme Bouvier, Feuillet etc.

Notons également le rôle que joue la traduction dans le développement du théâtre national. Pour Ilia Čavčavaje, la mission du théâtre consiste premièrement en « la purification de la société » et deuxièmement, en la célébration de la langue géorgienne, ferment de l'unité nationale, « dans toute sa richesse et sa beauté ».⁵⁹ Or, cette mission, avec le répertoire original géorgien est accomplie au moyen d'œuvres traduites ou adaptées de Shakespeare, Molière, Beaumarché, Griboïedov, Ostrovski etc. En 1882, la création du drame *La Patrie*, traduit et adapté par *Davit' Eristavi* de Victorien Sardou, annonce la renaissance du théâtre géorgien et se transforme en une véritable fête nationale.

57 Grigol Orbeliani traduit en 1832 *Les Trois amis* de Herder (du russe).

58 En 1877, Ivané Mač'abeli et Ilia Čavčavajé traduisent *Le Roi Lear*, auquel Mač'abeli ajoute, dans les années 1890, sept autres drames de Shakespeare.

59 ILIA ČAVČAVAJÉ, *Šinauri mimoxilva. 1879 clis ianvari* [Chroniques locales, Janvier 1879], in Idem, *Œuvres complètes en 10 toms*, sous la dir. de Pavle Ingoroqva, Tbilissi, Editions d'Etat, 1955, v, pp. 382-423, p. 407.

La littérature française et la littérature russe restent les deux principaux pôles d'attraction pour les traducteurs géorgiens tout au long du XIX^e siècle. Parmi les traducteurs, nombreux sont ceux qui se distinguent par leur parfaite maîtrise du français, comme Ivane Mačavariani, T'edo Saxokia, Sergei Mesxi, Niko Avališvili. Néanmoins, remarquons que le russe prend peu à peu une position dominante dans le processus de traduction. Le russe devient la langue intermédiaire et un nombre considérable de traductions est effectuées non à partir des textes originaux, mais à partir des traductions russes. L'utilisation de la langue intermédiaire est courante dans la tradition géorgienne pour la traduction de nombreux textes, comme par exemple *Épître de Basile de Césarée à Grégoire de Nazianze*, traduit de l'arabe (VIII^e-X^e siècles) ou *Le Trésor* de Cyrille d'Alexandrie, traduit de l'arménien (XVIII^e siècle).

5 L'AVÈNEMENT DU MODERNISME

Dans le Géorgie du premier tiers du XX^e siècle, la réflexion sur le devenir du peuple, de la langue et de la littérature se nourrit abondamment de la Grande Guerre, de la Révolution, de l'indépendance de 1918 à laquelle la soviétisation forcée met fin en 1921, de l'insurrection indépendantiste de 1924 et de l'avènement de la dictature. La restructuration du champ poétique et artistique s'opère dans un contexte de bouleversements historiques. La crise politique rejoint la "crise de vers" pour donner naissance à de nouveaux modèles de représentation et à de nouvelles recherches identitaires.

Le groupe des poètes *Les Cornes Bleues*, formé en 1916 et annonçant la naissance du symbolisme géorgien, pose dès ses premiers manifestes la question de l'identité culturelle. Selon lui, l'art géorgien a besoin de retrouver son authenticité, menacée non seulement par la domination du style oriental, mais aussi par l'élément russe.⁶⁰ Il perçoit toute l'histoire du pays comme une aspiration perpétuelle au rapprochement avec l'Occident.⁶¹ La rencontre de la culture géorgienne avec la culture européenne est saluée par le mouvement symboliste comme un retour dans le giron maternel et, en même temps, comme l'occasion d'une modernisation. Les poètes fondent sur cette idée leur credo poétique : « Rust'aveli et Mallarmé doivent se rencontrer »⁶² ou encore : « Je plante les fleurs du mal de Baudelaire dans le jardin de Besiki ».⁶³

Les débats sur le double héritage culturel occidendo-oriental de la Géorgie se déclenchent dans un contexte où l'idée du dépérissement de la civilisation occidentale se répand dans les milieux intellectuels et artistiques russes et géorgiens. « Les racines de l'arbre généalogique romano-germanique commencent à suppurer », déclare Grigol Robak'ije, chef du fil du symbolisme géorgien. Il observe en Occident la mort de la culture totale et religieuse, ainsi que la stérilité spirituelle et l'épuisement du génie créateur : « En Europe, les entrailles de la terre sont épuisées ».⁶⁴

60 TIC'IAN TABIJE, *C'isp'eri qancebit'* [*Avec les Cornes bleues*], in «C'isp'eri qancebi», I (1916).

61 NIKOLOZ MICIŠVILI, *K'art'uli mcerlobis axali gzebi* [*Les nouveaux chemins de la culture géorgienne*], in «K'art'uli mcerloba», I (1920).

62 TABIJE, *C'isp'eri qancebit'* [*Avec les Cornes bleues*], cit.

63 TIC'IAN TABIJE, *Avtoportreti* [*L'Autoportrait*], in Idem, *Lek'sebi, poemrbi, proza, cerilebi* [*Poésies, poèmes, prose, lettres*], Tbilissi, Mérani, 1985, p. 73.

64 GRIGOL ROBAK'IJE, *Simart'le č'emt'vis qvelap'eria* [*La vérité avant toute chose*], Tbilissi, Djek-service, 1996,

L'idée de décadence de la civilisation occidentale sert à la revalorisation de l'Orient.⁶⁵ Celui-ci, qui se forge comme une antithèse de l'Occident, n'est plus un univers exotique, un royaume onirique ou une vocation pour une aventure spirituelle, mais la patrie primitive et mythique. Les hypothèses scientifiques du début du XX^e siècle parlent de la parenté ethnique et linguistique des Géorgiens avec les peuples de la basse Mésopotamie.⁶⁶ Cela est d'un grand attrait pour la conscience nationale et pour l'art. Un messianisme culturel, succédant au messianisme chrétien médiéval, s'appuie sur le double héritage occidental et oriental dont la Géorgie se voit dotée : la culture géorgienne croit être en mesure d'apporter une contribution décisive au renouvellement de la culture occidentale.

Le « manque de livres » révélé par les Athonites au X^e siècle, est de nouveau ressenti au début du XX^e siècle. Cette époque se caractérise par la prise de conscience d'un « retard » culturel par rapport à l'Occident. Le mouvement, que ses représentants appellent « Croisade littéraire »,⁶⁷ se donne avant tout pour tâche de « combler les lacunes de la culture nationale », de mettre fin « à son enfermement et son bouillonnement dans son propre jus »⁶⁸ et de l'orienter vers « les horizons de la poésie universelle ».⁶⁹ Le symbolisme veut restituer le lien qui unit la culture géorgienne à la culture européenne, faire entrer la poésie géorgienne dans le « cercle de l'Europe » et l'« élever de l'ethnographie et du provincialisme national à l'universalisme ».⁷⁰

Pour atteindre cet objectif, les poètes géorgiens ont besoin de connaître et de faire connaître la poésie contemporaine européenne. Et ils entament un travail laborieux, que Tic'ian Tabije compare à celui des moines du Mont Athos.⁷¹ Le « tropisme » du X^e siècle, orienté vers Byzance, cède la place à un « tropisme » axé sur l'Europe. Dans la réalité géorgienne, le début du XX^e siècle est « français » par excellence.

Bien évidemment, l'activité de traduction de cette époque ne se limite pas à la poésie française. Il ne faut pas oublier les traductions du russe, de l'allemand, de l'anglais, mais les textes français sont prépondérants. Valerian Gap'rindašvili, Paolo Iašvili, Kolau Nadiraje, Sandro C'irekidje, Galaktion Tabije traduisent Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Verhaeren. Laforgue, Lautréamont, Heredia, Corbière, Gautier. On voit se développer une nouvelle pratique : la traduction littérale joue un rôle intermédiaire entre le texte source et le texte cible.

Les symbolistes géorgiens ont sûrement leur mérite dans le développement de la traductologie géorgienne. La pratique de la traduction est résumée, analysée, ses principes

p. 184.

65 Dans les sources russes et géorgiennes, l'Asie et l'Orient désignent la partie non-européenne du continent eurasiatique et s'emploient comme synonymes.

66 Ivane Javaxišvili, étudie le problème de l'ethnogenèse du peuple géorgien. Il avance l'hypothèse d'une migration des Kartvels et des autres tribus caucasiennes de l'Asie mineure antérieurement au VII^e siècle avant notre ère (*K'art'veli eris istoria*, t.1).

67 TIC'IAN TABIJE, *Dadaizmi da C'isp'eri qancebi* [*Le dadaïsme et les Cornes bleues*], in «Meoc'nebe niamorebi», X (1923).

68 PAOLO IAŠVILI, *Magari šemok'medeba* [*La création puissante*], in «Baxtrioni», XXII (1919).

69 PAOLO IAŠVILI, *Švidi celi* [*Sept ans*], in «Barricadi», I (1924).

70 *Ivi*.

71 TIC'IAN TABIJE, *Ironia da c'inizmi* [*L'ironie et le cynisme*], in «Meoc'nebe niamorebi», IX (1923).

sont théorisés. Dans leur activité de traduction, les symbolistes géorgiens ont une approche neuve et analytique du problème, des exigences strictes, presque scientifiques envers le traducteur. Valerian Gap'rindašvili distingue deux types de traduction : la traduction libre et la traduction adéquate. Rejetant la pratique des "Belles infidèles", le poète se tourne vers le modèle pratiqué par le romantisme allemand et adopté par le symbolisme, le seul, selon lui, à conserver l'esprit de l'auteur, de son époque, les coloris nationaux, les spécificités de la langue.⁷²

Gaston Bouatchidzé constate qu'« il n'y a presque pas de réminiscences nettement géorgiennes dans les traductions de poètes français effectuées par les symbolistes des Cornes bleues. Ils étaient plutôt enclins à s'en tenir à la lettre et recouraient aux gallicismes, préservant la source française à laquelle ils puisaient. »⁷³

A l'instar des poètes français, les poètes géorgiens attribuent un rôle privilégié aux tropes, aux procédés de style, aux effets phonétiques (allitération, euphonie). Il faut aussi mentionner les recherches métriques, rythmiques, auxquelles la poésie française offre une riche palette. Les poètes géorgiens commencent à réfléchir aux questions de la prosodie et aux modèles métriques. Le vers syllabique, fondé sur la quantité de syllabes, caractérise la poésie religieuse. Progressivement apparaît l'accent, mais il est fixe et se trouve à la fin de l'unité métrique ou avant la césure. Il met en relief l'intonation, le ton narratif propres au vers iambique. Le symbolisme cherche à restituer la « culture poétique » rejetée par les réalistes des années 1860. Il emploie amplement le vers de seize syllabes (*chairi*) de Rust'aveli, ainsi que l'octosyllabe, les vers de quatorze syllabes et hétérométriques de Guramišvili. Son intérêt porte sur le mètre canonisé par Besiki⁷⁴ (5/4/5).

L'application du principe verlainien, « de la musique avant toute chose », est liée aux expérimentations prosodiques, ainsi qu'aux recherches sur la rime, le mètre, les vibrations latentes des champs sémantiques et acoustiques des mots.

La poésie française est une source d'inspiration également pour le renouvellement de la forme. Le sonnet, le vers libre, le poème en prose participent au renouvellement de la tradition poétique. La poésie française se répercute également au niveau lexical. Les traductions amènent à la création de néologismes, à des gallicismes (voile, violon, parole, fantasma, fantôme, coiffeur). Les mots étrangers sont empruntés non seulement pour conserver toutes les nuances de l'original, mais aussi en raison de leur « étrangeté », de leur magie, de leur sonorité devenue « mystérieuse » à cause de leur obscurité sémantique. Les mots deviennent des énigmes, des symboles, entourés de halos d'associations.

Les symbolistes géorgiens cherchent à transformer le texte poétique en un espace polyphonique de rencontre des références multiculturelles.

72 VALERIAN GAP'RINDAŠVILI, *T'argmanis šesaxeb* [A propos de la traduction], in Idem, *Lek'sebi, poemebi, t'argmanebi, eseebi, cerilebi, cerlis ark'vidan* [Gaprindachvili Valerian. Poésies, poèmes, traductions, essais, lettres des archives], Tbilissi, Mérani, 1990, p. 686.

73 BOUATCHIDZÉ, *Contribution à l'histoire des relations littéraires franco-géorgiennes*, cit.

74 Besiki ou Besarion Gabašvili (1750-1791), poète et diplomate géorgien.

6 EPOQUES SOVIÉTIQUE ET POST-SOVIÉTIQUE

Le 2 mars de 1921, quelques jours après la soviétisation forcée de la Géorgie, l'Assemblée des artistes se réunit à l'Opéra de Tbilissi. Šalva Eliava, représentant du Comité révolutionnaire de Géorgie, déclare dans son discours conclusif : « Nous prêterons notre concours aux écrivains et aux artistes, car nous attachons à leur activité une importance étatique ».⁷⁵

Cette « importance étatique » définit toute activité artistique au niveau institutionnel et organisationnel, aussi bien qu'au niveau de sa production. Il faut noter qu'au début de son existence, l'Etat soviétique manifeste une certaine souplesse envers les courants modernistes. En 1925, le Comité central publie une résolution concernant la politique du Parti communiste envers la littérature. Bien que l'idéologie communiste soit la seule à être acceptée, une approche délicate envers les adversaires est exigée et le niveau professionnel des écrivains soviétiques, ainsi que des critiques littéraires, est mis en question.

En 1926, le Ier Congrès des écrivains de Géorgie, portant sur le rapport entre les intellectuels et le pouvoir soviétique, rassemble 100 délégués représentant les différents groupements littéraires. Il veut les ramener sur un terrain commun et créer un corps uni d'hommes de lettres. Cette union, la Fédération des écrivains soviétiques géorgiens, est constituée en 1928, lors du IIe Congrès. Mais, dans les années 1930, cette « consolidation » des forces créatives et intellectuelles est à la source de l'oppression de toute autre pensée littéraire. L'Etat reprend les choses en main : la résolution de 1932 ordonne une « réorganisation » de toute organisation littéraire et artistique. En 1934, Maxime Gorki, dans son discours prononcé lors du Ier Congrès des écrivains soviétiques, définit strictement les principes du réalisme soviétique dont le règne dans l'art et la littérature durera plusieurs décennies. La culture reçoit un statut officiel. Elle est propagée, aidée et contrôlée par l'Etat.

La traduction, ainsi que toute activité littéraire et artistique, est strictement institutionnalisée. Auprès de l'Union des écrivains existe une Section de traduction qui joue un rôle de coordination. Les traductions sont présentées et analysées devant une assemblée. Les exigences professionnelles envers les traducteurs semblent assez élevées.⁷⁶ Une même œuvre est soumise souvent à deux ou plusieurs traducteurs qui sont mis en concurrence. Auprès du *Narcompros* (Comité de l'instruction populaire) qui exerce son autorité sur tout le territoire soviétique, est créée, à l'initiative de Gorki, l'édition *La Littérature mondiale* qui fonctionne de 1919 jusqu'à 1927. A partir de 1955, la publication de la littérature soviétique et étrangère est assurée par une autre édition moscovite, *Hudožestvennaïa literatura*, qui publie la collection *Bibliothèque de la littérature mondiale*.

En 1974, le Collège des Traducteurs, centre de traduction et relations littéraires, est créé en Géorgie. Jusqu'à sa fermeture en 1991, cette institution, sans précédent dans toute

75 REVAZ MIŠVÉLADZÉ éd., *Histoire de la littérature géorgienne moderne*, Tbilissi, Université de Tbilissi, 1990, vol. 2, p. 7.

76 VALERIAN GAP'RINDAŠVILI, *Mceralt'a kavširis gap'art'oebul sxdomaze carmot'k'muli sitqvidan* [Discours prononcé lors de la réunion de la Présidence de l'Union des écrivains], in Idem, *Lek'sebi, poemebi, t'argmanebi, eseebi, cerilebi, cerlis ark'vidan* [Gaprindachvili Valérian. Poésies, poèmes, traductions, essais, lettres des archives], Tbilissi, Mérani, 1990, p. 657.

l'URSS, déploie une intense activité grâce à une dotation de l'Etat. La revue *Saunje* publie les traductions de la littérature étrangère préparées par le Centre. Sous le titre *Kavkasi- ni*, une autre série de la même revue en langue russe, prête ses pages aux littératures des peuples de l'URSS.

L'activité de traduction en URSS étonne par son échelle. Les livres sont tirés à plusieurs dizaines, parfois centaines de milliers d'exemplaires. Par exemple, pour la collection de la *Bibliothèque de la littérature mondiale* le tirage est de 300.000 d'exemplaire. Les tirages du Collège des traducteurs en Géorgie atteignent 40.000 à 60.000 exemplaires annuels. La traduction couvre plusieurs aires linguistiques et culturelles, de l'Europe à l'Asie, de l'Amérique à l'Afrique. La langue russe s'affirme comme celle de travail. Les œuvres des auteurs étrangers sont traduites en géorgien principalement à partir de traductions russes ou à l'aide de traductions intermédiaires littérales, également en russe. Dans les années 1970, on voit apparaître "la bibliothèque des traductions mot à mot" qui fournit des matériaux aux traducteurs.

Le choix des auteurs, bien évidemment, n'est pas fortuit. Hormis les classiques, les auteurs célèbres pour leur lutte pour la paix et l'humanité, les auteurs membres des partis socialistes et communistes des différents pays, les écrivains impressionnés et fascinés par le courage du peuple soviétique sont les bienvenus, parmi lesquels Zweig, Moravia, Steinbeck, Dreizer, Marquez...

Les traductions sont souvent accompagnées de préfaces ou postfaces, souvent anonymes, dont l'objectif est de "situer" l'auteur dans la réalité du lecteur soviétique, de l'inscrire dans le système des valeurs soviétiques et d'argumenter l'"utilité" d'une telle traduction. Citons quelques exemples. La postface du livre *Au bonheur des Dames*, annonce : « Zola ne s'est pas contenté de la critique de la société capitaliste. Il a désiré sa transformation à travers le socialisme, bien qu'il n'ait pu comprendre les idées du marxisme ».77 La préface des nouvelles de Pirandello souligne « la sincère compassion de l'écrivain aux simples gens ».78

La pratique traductologique sous le régime soviétique est assise sur des bases théoriques systématisées qui régissent les rapports culturels à l'intérieur du pays, ainsi qu'à l'extérieur. Dans les années 1930, l'idée de communauté linguistique sert la politique stalinienne de fractionnement et de hiérarchisation des territoires nationaux. Staline met en valeur la notion d'ethnie qu'il relie au territoire, à la langue, à la conscience collective. Sa conception admet la possibilité de s'identifier à une ethnie. L'ambiguïté voulue entre les notions d'ethnie et de nation contribue au développement d'une forme hyperbolique du sentiment identitaire chez les différentes entités peuplant l'immense territoire de l'URSS. L'histoire, la langue la littérature sont créées sur mesure. La mémoire historique de certaines ethnies, jusqu'alors fondée sur la tradition orale, est « fixée » par la création de nouvelles écritures.

Les notions de traduction, aussi bien que celles de littérature et de critique, sont révisées et recadrés par l'idéologie dominante. Voici la définition de la traduction proposée

77 EMILE ZOLA, *K'alt'a bedniereba* [*Au bonheur des Dames*], trad. par G. Melaje, Tbilissi, Literatura da xelovneba, 1964.

78 LUIGI PIRANDELLO, *K'orcinebis game* [*Première nuit*], trad. par E. Gogolašvili, Tbilissi, Literatura da xelovneba, 1964.

par l'académicien soviétique Konrad : « La traduction est un instrument d'incursion d'une littérature dans l'autre ».⁷⁹ La notion de "littérature mondiale", répandue dans la critique soviétique, a des connotations spécifiques. Avant tout, elle met sur un pied d'égalité les littératures de tous les pays et constate l'émergence de nouvelles littératures, se développant à un rythme accéléré, dans le contexte « du processus universel de naufrage du système mondial du capitalisme ».⁸⁰ De nouveaux termes, comme "littérature socialiste", "littératures jeunes" etc. voient le jour.

A la suite de la chute de l'URSS en 1991, la subversion a touché non seulement les institutions politiques, mais aussi les valeurs culturelles et historiques. La restructuration des modèles identitaires, ainsi que des structures institutionnelles a été un processus long et douloureux.

L'activité de traduction en Géorgie, comme toute activité littéraire et culturelle a dû traverser le difficile passage de l'URSS à un Etat démocratique en pleine mutation. Dès le début des années 1990, elle se voit privée de protection légale. Il n'existe plus aucune autorité centralisatrice et coordinatrice pour la traduction, ni aucune institution défendant les droits des traducteurs. La loi sur le droit d'auteur commence à être respectée seulement dans les années 2000. Il faut attendre 2010 pour que le ministère de la Culture et de la Protection du Patrimoine de Géorgie finance « Le programme d'aide au livre et à la littérature géorgiens ». Ce programme prévoit une aide à la traduction en géorgien, mais aussi et surtout du géorgien, avec pour finalité la promotion de la littérature géorgienne à l'étranger. Dans la première décennie des années 2000, les prix Saba, Gala pour la meilleure traduction de l'année, les concours de la Maison d'édition Diogène, le concours pour la meilleure pièce de théâtre traduite, l'université d'été de la traduction etc. ont pour but le perfectionnement professionnel et l'encouragement des jeunes traducteurs. Les institutions étrangères, les ambassades, les associations y apportent également leur contribution. Malgré tout, les problèmes restent nombreux et la situation des traducteurs et des éditions fluctue selon la situation économique et politique du pays.

La formation de traducteurs professionnels est une des préoccupations de la Géorgie post-soviétique. Si à l'époque soviétique, la plupart des traducteurs sont diplômés de facultés des langues européennes, de philologie, d'études orientalistes ; dans les années 1990, un Département de traduction est fondé à l'Université d'Etat de Tbilissi. A partir de 2005, des programmes de master et de doctorat en traductologie sont mis en place.⁸¹ Ils valorisent la dimension socio-culturelle de la traduction et visent à préparer des spécialistes aptes à travailler sur des textes littéraires, aussi bien que scientifiques, techniques. A côté de la question de l'équivalence linguistique, les questions d'équivalence esthétique, aussi bien que pragmatique sont abordées.

La traduction post-soviétique est en pleine mutation et il nous est difficile de parler d'une école ou d'une conception systématisée. Essayons d'observer les données statis-

79 NIKOLAJ KONRAD, *Izbrannye trudy. Literatura i Teatr* [Ouvrages choisis. La littérature et le Théâtre], Moscou, Nauka, 1978, p. 29.

80 *Ivi*, p. 31.

81 Cf. <http://www.tsu.edu.ge/ge/faculties/humanities/study/masters/z9m6knlykmct4uf6/en6hn34fhclgdg4y85/>.

tiques.⁸² Entre 1991 à 2011, le nombre de livres traduits augmente : de 136 en 1991 (sur un nombre total de publications de 1 513) à 386 en 2011 (3 158 publications). Parmi les langues sources, l'anglais prend d'emblée une position dominante : 58 livres traduits de l'anglais en 1991, contre 9 de l'allemand, 18 du français et 34 du russe. En 2011, la répartition est la suivante : 157 livres anglais, 37 allemands, 61 français et 67 russes.

Aujourd'hui, les langues sources principales sont l'anglais, l'allemand, le français et le russe. Mais il faut également noter un intérêt croissant pour l'italien, l'espagnol, le suédois, le norvégien, le polonais etc. La pratique contemporaine renonce à la tradition dominante de l'époque soviétique : traduire à partir d'une langue intermédiaire. Le texte de départ est le plus souvent le texte original.

7 CONCLUSIONS

Nous avons tenté, certes sommairement, de jalonner les étapes de la traduction géorgienne à travers l'histoire. Durant le Moyen Âge, les Géorgiens cherchent à connaître et s'approprier la littérature de l'Orient chrétien, de Byzance et à l'intégrer dans la littérature nationale. Cette activité n'est pas uniquement régie par des intérêts liturgiques et théologiques, mais aussi étatiques. Les spécialistes insistent sur le fait que les Géorgiens, avec d'autres peuples, ont participé à la culture byzantine.⁸³ Les traductions géorgiennes sont une source précieuse pour l'étude de la littérature byzantine. Souvent, leurs originaux ont été perdus ou sont incomplets. Les textes géorgiens contiennent des informations uniques sur les auteurs et les œuvres byzantins. De même, les traductions géorgiennes peuvent être utiles aux spécialistes des littératures syriaque, arménienne, perse. Selon les périodes, la motivation et la volonté de s'approprier la littérature étrangère ne sont pas les mêmes. Pourtant, on peut esquisser quelques tendances et mécanismes communs tels que la conscience d'un "retard" culturel et l'aspiration à un "rattrapage", la volonté de plier les matériaux étrangers à la tradition nationale.

Un travail considérable attend encore les traducteurs géorgiens. Le seul fait qu'un auteur comme Proust ne soit pas traduit à ce jour le prouve. Mais comment ce travail doit-il s'inscrire dans le contexte actuel de globalisation ? L'ouverture des frontières, l'apparition d'un lecteur multilingue peuvent-ils réduire le rôle du traducteur ? Est-il possible de sauvegarder son identité culturelle ? Comment se situe-t-elle face à la multiculturalité ? Comment agir dans cette corrélation et cette interaction des langues, des esthétiques, des représentations ? Comment trouver l'articulation entre la modernité et la tradition ?

La littérature traduite et la littérature originale ont toujours constitué un tout, puissant au même imaginaire collectif et uni de la même langue. L'histoire de la traduction

82 Nous nous référons à l'étude d'ANA KOPALIANI e SALOME BENIDJE, *K'art'ul enaze 1991 clidan mimdinare mt'argmnelobit'i proc'esis mimoxilva* [L'analyse du processus de traduction en Géorgie depuis 1991], 2012, <http://www.bookplatform.org/ka/activities/166-translations-from-ge-ge.html>.

83 KORNELI KEKELIJE, *Etudebi jveli k'art'uli literaturis istoriidan* [Etudes sur l'histoire de l'ancienne littérature géorgienne], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1962, vol. 8, pp. 258-270 ; SIMON QAUXÇ'ISVILI, *Bizantiuri literaturis istoria* [Histoire de la littérature byzantine], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1963, pp. 10-12 ; ELGUJA XINT'IBIJE, *K'art'ul-bizantiuri literaturuli urt'iert'obis istoriisat'vis* [Pour l'histoire des relations littéraires géorgiano-byzantines], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1982, pp. 32-41.

est aussi l'histoire d'une langue nationale, aussi bien que l'histoire des représentations, des goûts, des réalités socio-culturelles. Les questions de transmission de la tradition et de réception de l'œuvre, de "changement d'horizon", d'expérience esthétique d'une collectivité de lecteurs,⁸⁴ d'actualité et de "réactualisation" de l'œuvre s'y posent également. Cette histoire est un dialogue entre la familiarité et l'altérité, entre les « modernes » et les « anciens », la modernité désignant quelque chose de constamment renouvelé. La distance géographique, culturelle, temporelle entre deux textes ne se présente pas comme un obstacle à franchir, mais le fondement de la créativité qui est le trait essentiel de la traduction.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALEK'SIJE, ZAZA e MAHÉ JEAN-PIERRE, *Manuscrits géorgiens découverts à Sainte Catherine du Sinaï*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres», CXXXIX (1995), pp. 487-494. (Citato a p. 100.)
- AT'ONELI, GIORGI, *C'xoreba netarisa mamisa čvenisa Iovanesi da Ep'vimesi* [*Les vies des Pères bienheureux Ioan et Euphyme*], in *Jveli k'art'uli agiograf'uli literaturis jeglebi* [*Les œuvres de l'ancienne hagiographie géorgienne*], Tbilissi, Académie des sciences de la RSS de Géorgie, 1967, II, pp. 38-100. (Citato a p. 103.)
- BARAMIJE, ALEK'ANDRE e GIORGI JAKOBIA, *T'eimuraz I. T'xzulebat'a sruli krebuli* [*Œuvres complètes de T'eimuraz I*], Tbilissi, Federatsia, 1934. (Citato a p. 107.)
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Le vieux saltimbanque*, Paris, Gallimard, 1961. (Citato a p. 107.)
- BLAKE PIERPONT, ROBERT, *Catalogue des manuscrits géorgiens de la Bibliothèque patriarcale grecque à Jérusalem*, in «Revue de l'Orient chrétien», XXIII (1922-1923), pp. 345-413. (Citato a p. 100.)
- BOUATCHIDZÉ, GASTON, *Contribution à l'histoire des relations littéraires franco-géorgiennes*, Lille, Atelier national de reproduction des Thèses, 1995. (Citato alle pp. 109, 114.)
- BOURDIEU, PIERRE, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979. (Citato a p. 107.)
- BROSSET, MARIE FÉLICITÉ, *Eléments de la langue géorgienne*, Paris, Imprimerie royale, 1837. (Citato a p. 108.)
- BURJANAJE, K'ET'EVAN, *XIX^e saukunis k'ar'uli mxatvruli t'argmanis sakit'xebi* [*Les problèmes de la traduction géorgienne littéraire au XIX^e siècle*], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1992. (Citato a p. 98.)
- C'AGARELI, ALEK'SANDRE, *Drevnegruzinskie pamâtniki na svâtoj sinajskoj zemle* [*Les anciens monuments géorgiens sur la Terre sainte et à Sinaï*], in «Pravoslavny Palestinsky Sbornik», IV (1883), pp. 144-191. (Citato a p. 100.)
- ČAVČAVAJÉ, ILIA, *Oriode sitqva t'avad Revaz Šalvas je Erist'avis mier Kozlovit'gan Šešlilis t'argmanzedâ* [*Quelques propos sur la traduction du Fou de Kozlov par Révaz Eristavi*], in Idem, *Œuvres complètes en vingt toms*, Tbilissi, Académie des sciences de RSS de Géorgie, 1991, V. (Citato a p. 110.)

84 HANS ROBERT JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 284.

- ČAVČAVAJÉ, ILIA, *Šinauri mimoxilva. 1879 clis ianvari* [Chroniques locales, Janvier 1879], in Idem, *Cvres complètes en 10 toms*, sous la dir. de Pavle Ingoroqva, Tbilissi, Editions d'Etat, 1955, v, pp. 382–423. (Citato a p. III.)
- CHOTA, ROUSTAVÉLI, *Le Chevalier à la peau de panthère*, trad. par Gaston Bouatchidzé, Paris/Moscou, Publications orientalistes de France/Radouga, 1989. (Citato a p. 106.)
- *Le Chevalier à la peau de tigre*, trad. par Serge Tsouladzé, Paris, Gallimard, 1964. (Citato a p. 106.)
- CIBAXAŠVILI, GIORGI, *T'argmanis t'eoriisa da prak'tikis sakit'xebi* [Problèmes théoriques et pratiques de la traduction], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 2000. (Citato a p. 98.)
- DANELIA, KORNELI, *K'art'uli gramatikuli azris sat'aveebt'an* [Aux origines de la pensée grammairienne des Géorgiens], in «C'iskari», VIII (1990), pp. 87-129. (Citato a p. 108.)
- *K'art'uli lek'c'ionaris parizuli xelnaceri* [Le manuscrit parisien du Lectionnaire géorgien], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1987. (Citato a p. 102.)
- D'ASAT'IANI, GURAM éd., *K'artuli mcerloba. Enc'iklopediuri lek'sikoni* [Littérature géorgienne, dictionnaire encyclopédique], Tbilissi, Ganat'leba, 1984, I. (Citato a p. 101.)
- DE BANVILLE, THÉODORE, *Odes funambulesques*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892. (Citato a p. 107.)
- Dictionnaire de l'Académie française-dédié au Roy*, 2 voll., Paris, Jeant Baptiste Coignard, 1694. (Citato a p. 97.)
- GAČ'EČ'ILAJE, GIVI, *Mxatvruli t'argmanis t'eoriis sakit'xebi* [Problèmes de traduction littéraire], Tbilissi, Sabčot'a Sak'art'velo, 1959. (Citato a p. 98.)
- GAP'RINDAŠVILI, VALERIAN, *Mceralt'a kavširis gap'art'oebul sxdomaze carmot'k'muli sitqvidan* [Discours prononcé lors de la réunion de la Présidence de l'Union des écrivains], in Idem, *Lek'sebi, poemebi, t'argmanebi, eseebi, cerilebi, cerlis ark'ividan* [Gaprindachvili Valérian. Poésies, poèmes, traductions, essais, lettres des archives], Tbilissi, Mérani, 1990. (Citato a p. 115.)
- *T'argmanis šesaxeb* [A propos de la traduction], in Idem, *Lek'sebi, poemebi, t'argmanebi, eseebi, cerilebi, cerlis ark'ividan* [Gaprindachvili Valérian. Poésies, poèmes, traductions, essais, lettres des archives], Tbilissi, Mérani, 1990. (Citato a p. 114.)
- GARITTE, GÉRARD, *Catalogue des manuscrits géorgiens littéraires du Mont Sinai*, Louvain, Imprimerie Orientaliste, 1956. (Citato a p. 100.)
- IAŠVILI, PAOLO, *Magari šemok'medeba* [La création puissante], in «Baxtrioni», XXII (1919). (Citato a p. 113.)
- *Švidi celi* [Sept ans], in «Barricadi», I (1924). (Citato a p. 113.)
- INGOROQVA, PAVLE, *Giorgi Merč'ule*, Tbilissi, Sabčot'a mcerali, 1954. (Citato a p. 101.)
- IOANE, ZOSIME, *K'ebay da didebay k'art'ulisa enisay* [Louange et gloire à la langue géorgienne], in *Sinuri mravalt'avi 864 clisa* [Le Mravalt'avi du Sinai de 864], a cura di Akaki Šanije, Université d'Etat de Tbilissi, 1959, v. (Citato a p. 101.)
- JAUSS, HANS ROBERT, *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978. (Citato a p. 119.)

- ĴAVAXIŠVILI, IVANE, *K'art'veli eris istoria* [*Histoire de la nation géorgienne*], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1965. (Citato a p. 105.)
- *Sinas mt'is k'art'ul xelnacert'a aġceriloba* [*La description des manuscrits géorgiens du Mont Sinai*], Tbilissi, Mec'niereba, 1947. (Citato a p. 100.)
- Jlispirmi et ġvt'ismšoblisani*, textes recueillis, annotés et préfacés par Helene Metreveli, Tbilissi, Mec'niereba, 1971. (Citato a p. 101.)
- KARST, JOSEPH, *Littérature géorgienne chrétienne*, Paris, Bloud et Gay, 1934. (Citato a p. 101.)
- KEKELIJE, KORNELI, *Etiudebi jveli k'art'uli literaturis istoriidan* [*Etudes sur l'histoire de l'ancienne littérature géorgienne*], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1962. (Citato a p. 118.)
- *Jveli k'art'uli literaturis istoria* [*Histoire de l'ancienne littérature géorgienne*], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1958. (Citato a p. 105.)
- KOBIJE, DAVIT', *Šabnames k'art'uli versiebis sparsuli cvaroebi* [*Les sources persanes des versions géorgiennes de Shahnamé*], Tbilissi, Académie des sciences de Rss de Géorgie, 1959. (Citato a p. 106.)
- KONRAD, NIKOLAJ, *Izbrannye trudy. Literatura i Teatr* [*Ouvrages choisis. La littérature et le Théâtre*], Moscou, Nauka, 1978. (Citato a p. 117.)
- KOPALIANI, ANA e SALOME BENIDJE, *K'art'ul enaze 1991 clidan mimdinare mt'argmnelobit'i proc'esis mimoxilva* [*L'analyse du processus de traduction en Géorgie depuis 1991*], 2012, <http://www.bookplatform.org/ka/activities/i66-translations-from-ge-ge.html>. (Citato a p. 118.)
- LOBŽANIJE, GIORGI, *K'art'ul-sparsuli literaturuli urt'iert'obebebis kvlevis istoria* [*Histoire de l'étude des échanges littéraires perso-géorgiens*], in *K'art'ul-sazġvargarét'uli literaturuli urt'iert'obebebis kvlevis istoria* [*Histoire de l'étude des échanges littéraires entre la Géorgie et l'étranger*], sous la dir. d'Elguġa Xint'ibije, Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 2011, pp. 134–161. (Citato a p. 105.)
- LOMOURI, NODAR, *K'ristianobis gavrc'eleba sak'art'veloši* [*La propagation et l'ancrage du christianisme en Géorgie*], Tbilissi, Patriarcat géorgien, 2009. (Citato a p. 100.)
- MARR, NIKOLAJ, *Cerili Vep'xistqaosnis gamo* [*A propos de Vep'xistqaosani*], in «Teatri», II (12 mars 1890). (Citato a p. 106.)
- Le Synaxaire géorgien. Rédaction ancienne de l'Union arméno-géorgienne, publié et traduit d'après le manuscrit du couvent Ivron du Mont Athos*, in «Patrologia orientalis», XIX (1929), sous la dir. de Nikolaj Marr. (Citato a p. 102.)
- MELIK'IŠVILI, NINO, *Bibliur cignt'a jveli k'art'uli t'argmanebi* [*Les anciennes traductions géorgiennes des livres bibliques*], Tbilissi, Alilo, 2009. (Citato a p. 99.)
- MENABDE, LEVAN, *Jveli k'art'uli literaturuli urt'iert'obani* [*Les échanges littéraires en ancien géorgien*], in «Literaturuli jiebani», XXI (2001). (Citato a p. 100.)
- *Jveli k'art'uli mcerlobis kerebi* [*Les foyers de l'ancienne littérature géorgienne*], 2 voll., Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1962-1980. (Citato a p. 100.)
- MERABIŠVILI, INESA, *T'argmani - kulturqt'a dialogi* [*La traduction comme dialogue interculturel*], Batoumi, Association géorgienne de Byron, 2005. (Citato a p. 99.)

- MERČ'ULE, GIORGI, *Šromay da moğuacebay ġirsad c'xovrevisa cmindisa da netarisa mamisa čuenisa Grigol Ark'imandritisa* [La vie et l'oeuvre du père bienheureux l'Archimandrite Grégoire], in *Jveli k'art'uli aġiograf'iuli literaturis jeglebi* [Œuvres hagiographiques de l'ancienne littérature géorgienne], sous la dir. d'Ilia Abulaje, Académie des sciences de la RSS de Géorgie, 1964. (Citato a p. 101.)
- METREVELI, HELENE éd., *Cignni juelisa aġk'umisani* [Les livres de l'Ancien Testament], 3 t., Tbilissi, Mec'niereba, 1989-1991. (Citato a p. 99.)
- éd., *K'art'ul xelnacert'a aġceriloba qop'ili saeklesio muzeumis (A) kolek'c'iisa* [Description des manuscrits géorgiens de la collection (A) de l'ancien Musée de l'Eglise], Tbilissi, Mec'niereba, 1986. (Citato a p. 104.)
- *Le rôle de l'Athos dans l'histoire de la culture géorgienne*, in «Bedi Kartlisa», XLI (1983), pp. 17-26. (Citato a p. 103.)
- *Ujvelesi k'art'uli Iadgari* [Le plus ancien Iadgari], Tbilissi, Mec'niereba, 1980. (Citato a p. 102.)
- MICIŠVILI, NIKOLOZ, *K'art'uli mcerlobis axali gzebi* [Les nouveaux chemins de la culture géorgienne], in «K'art'uli mcerloba», I (1920). (Citato a p. 112.)
- MIGNE, JACQUES PAUL, *Nouvelle encyclopédie théologique*, 54 voll., Paris, Ateliers catholiques, 1851-59. (Citato a p. 103.)
- MIŠVÉLADZÉ, REVAZ éd., *Histoire de la littérature géorgienne moderne*, Tbilissi, Université de Tbilissi, 1990. (Citato a p. 115.)
- OUTTIER, BERNARD, *Le manuscrit de Tbilis A-249, un recueil traduit de l'arabe et sa physionomie primitive*, in «Bedi Kartlisa», xxxv (1977), pp. 97-106. (Citato a p. 101.)
- *Les enseignements des Pères, un recueil géorgien traduit de l'arabe*, in «Bedi Kartlisa», xxxi (1974), pp. 36-47. (Citato a p. 101.)
- P'ANĶIKIJE, DALI, *Ena-t'argmani-mkit'xveli*, [Langue-Traduction-Lecteur], Tbilissi, Une Maison d'édition à Tbilissi, 2002. (Citato a p. 98.)
- *K'art'uli t'argmanis istoriis sakit'xebi* [De l'histoire de la traduction en Géorgie], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1999. (Citato a p. 98.)
- *T'argmanis axali t'eoriebi da stilis ekivalentobis problema* [Les nouvelles théories de la traduction et le problème de l'équivalence stylistique], Tbilissi, Ganat'leba, 1995. (Citato a p. 98.)
- *T'argmanis t'oria da prak'tika* [Théorie et pratique de la traduction], Tbilissi, Ganat'leba, 1988. (Citato a p. 98.)
- PIRANDELLO, LUIGI, *K'orcinebis ġame* [Première nuit], trad. par E. Gogolašvili, Tbilissi, Literatura da xelovneba, 1964. (Citato a p. 116.)
- QAUXČ'İŠVILI, SIMON, *Bizantiuri literaturis istoria* [Histoire de la littérature byzantine], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1963. (Citato a p. 118.)
- ROBAK'IJE, GRIGOL, *Simart'le č'emt'vis quelap'eria* [La vérité avant toute chose], Tbilissi, Djek-service, 1996. (Citato a p. 112.)
- Pavles epistolet'a k'art'uli versiebi* [Versions géorgiennes des Epîtres de Paul], in *Jveli k'art'uli enis kat'edris šromebi* [Travaux de la chaire de l'ancien géorgien], sous la dir. d'Akaki Šanije, Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1974, xvi. (Citato a p. 99.)

- TABIJE, TIC'IAN, *Autoportreti* [*L'Autoportrait*], in Idem, *Lek'sebi, poemrbi, proza, cerilebi* [*Poésies, poèmes, prose, lettres*], Tbilissi, Mérani, 1985. (Citato a p. 112.)
- *C'isp'eri qancebit'* [*Avec les Cornes bleues*], in «C'isp'eri qancebi», I (1916). (Citato a p. 112.)
- *Dadaizmi da C'isp'eri qancebi* [*Le dadaïsme et les Cornes bleues*], in «Meoc'nebe niamorebi», X (1923). (Citato a p. 113.)
- *Ironia da c'inizmi* [*L'ironie et le cynisme*], in «Meoc'nebe niamorebi», IX (1923). (Citato a p. 113.)
- TARCHNISHVILI, MICHEL, *Le grand lectionnaire de l'église de Jérusalem (V^e-VIII^e siècles)*, 4 voll., Louvain, Peeters, 1959-60. (Citato a p. 102.)
- T'xzulebat'a krebuli 7tomad* [*Œuvres en 7 tomes*], Tbilissi, Sabçot'a Sak'art'velo, 1965, III. (Citato a p. 101.)
- VON KLAPROTH, JULIUS, *Vocabulaire et grammaire de la langue géorgienne*, Paris, Dondey-Dupré, 1827. (Citato a p. 108.)
- XINT'IBIJE, AKAKI, *Galaktioni t'u C'isp'erqancelebi?* [*Galaktion ou les poètes des Cornes bleues?*], Tbilissi, Goulani, 1992. (Citato a p. 110.)
- XINT'IBIJE, ELGUJA, *K'art'ul-bizantiuri literaturuli urt'iert'obis istoriisat'vis* [*Pour l'histoire des relations littéraires géorgiano-byzantines*], Tbilissi, Université d'Etat de Tbilissi, 1982. (Citato a p. 118.)
- ZOLA, EMILE, *K'alt'a bedniereba* [*Au bonheur des Dames*], trad. par G. Melaje, Tbilissi, Literatura da xelovneba, 1964. (Citato a p. 116.)

PAROLE CHIAVE

Géorgie, traduction, littérature, tradition.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Maia Varsimashvili-Raphael ha compiuto gli studi presso l'Università di Stato di Tbilisi, dove ha conseguito il dottorato; successivamente dottore di ricerca in Letteratura comparata presso Université Paris Ouest Nanterre La Défense, è traduttrice dal georgiano in francese e viceversa.

maia.raaphael@orange.fr


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MAIA VARSIMASHVILI-RAPHAEL, *Traduction et quête identitaire. Le cas de la Géorgie*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 97–124.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LE RÔLE DE LA TRADUCTION DANS LA CONSTITUTION DE LA *PROSE FONDAMENTALE* BULGARE

IRENA KRISTEVA – *Université de Sofia « Saint Clément d'Ohrid »*

Cette étude se propose d'examiner l'évolution de la traduction en Bulgarie dans l'objectif de démontrer que la littérature bulgare, comme toute « jeune » littérature, est née de la traduction. En s'appuyant sur le concept bermanien de *prose fondamentale*, elle cherchera à illustrer, à travers des exemples, le rôle décisif que la traduction a joué au cours des différents âges de cette littérature. L'esquisse des enjeux majeurs traductionnels tâchera de révéler les deux caractéristiques essentielles de cette activité à la fois fondatrice et compensatrice pour prouver qu'elle a contribué à la constitution de l'identité nationale, à l'épanouissement de la culture bulgare et à la consolidation de son *polysystème littéraire*.

La réflexion s'articulera en trois temps. D'abord, elle interrogera le rapport entre la tradition et la traduction. Ensuite, elle retracera le cheminement propre à la Bulgarie à partir du premier essai de traduction des Saintes Ecritures par Cyrille et Méthode, lequel, en contribuant à la formation de l'identité linguistique, a servi de modèle aux expériences d'écriture ultérieures. Enfin, elle cherchera à mettre en valeur quelques faits saillants de l'histoire de la traduction en Bulgarie, qui ont influencé la création littéraire.

La vision du monde est définie dans une grande mesure par les relations entre la langue, la culture et le mode de vie. Mais que se passe-t-il quand les visions du monde de la langue-source et de la langue-cible sont incomparables, incommensurables ou inpartageables ? Quand les deux langues présentent des différences tellement importantes qu'il devient impossible de réaliser l'intention dont parle Benjamin ?¹ Prenons le cas des langues mineures parlées par de petites communautés : il s'agit aussi bien de petits pays comme la Bulgarie ou les Pays-Bas qui ont une tradition de traduction séculaire, que des populations colonisées du Tiers monde dont la tradition est surtout orale. Considérées comme des langues « faibles » par rapport aux grandes langues européennes, la soumission, voire la mutation imposée aux langues mineures par la traduction paraît plus probable que l'inverse. Au sein des langues « fortes » et « faibles » se manifestent donc des tendances et des influences asymétriques, propres à la culture en général.

À l'origine des « jeunes » littératures se trouve l'acte de traduire. La littérature bulgare, qui ne fait pas exception, repose sur des assises théologiques établies et fortifiées par

This study aims to examine the evolution of translation in Bulgaria in order to demonstrate that Bulgarian literature, as every « young » literature, was born in the translational act. Based on the Berman's concept of *fundamental prose*, it will seek to illustrate, through examples, the decisive role that translation played in the stages of this literature. The outline of the major translational issues will try to reveal the two essential characteristics of this founder and compensatory activity, and prove that the translation has contributed to the constitution of national identity, the development of Bulgarian culture and the consolidation of his *literary polysystem*.

The reflection will be structured in three parts. Firstly, it will examine the relationship between tradition and translation. Secondly, it will draw the Bulgarian translational motion that began with the translation of the Holy Scriptures by Cyril and Methodius, which served as a model for subsequent writing experiences and contributed to the formation of national identity and language. Finally, it will seek to emphasize some of the highlights of the Bulgarian history of translation and their influences on literary creation.

¹ A savoir la compréhension partagée, la vie commune des mondes de l'original et de la traduction que le traducteur tente d'élargir et d'unir. Cfr. WALTER BENJAMIN, *La tâche du traducteur*, in Idem, *Œuvres*, trad. par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, I, pp. 244–262.

la traduction. Par leur geste pionnier de la traduction des Livres liturgiques, les frères Cyrille et Méthode confèrent à la langue slave le statut de langue littéraire. En enrichissant cette langue par des calques et des emprunts, et en perfectionnant sa qualité stylistique, leurs disciples préparent le terrain pour la littérature bulgare. Or, les grands centres de l'écriture slave au Moyen Âge ne faisaient pas la distinction entre écriture et littérature, et encore moins entre texte-source et texte-cible. La prose fondamentale bulgare ne se caractérise donc pas tant par l'originalité des idées et des formes que par un mimétisme inspiré des textes sacrés du christianisme.

Les « jeunes » littératures ont tendance à incorporer certaines œuvres traduites dans leur polysystème littéraire pour combler des manques. Le rapport souvent conflictuel entre les traductions et les autres éléments du polysystème littéraire bulgare détermine son dynamisme. Et puisque tout texte s'inscrit dans une intertextualité, l'« interaction textuelle » suppose le changement des éléments culturels et linguistiques des œuvres antérieures par les œuvres traduites. Ainsi, la traduction « transforme les “structures profondes” de l'héritage – verbal, thématique, iconographique – en “structures de surface” du quotidien et de la référence sociale ».²

I TRADUCTION ET TRADITION

Si la modernité impose le rationalisme comme « maître et possesseur »³ du monde, la vision traditionnelle enferme les actions et les savoirs humains dans la finitude. Transmise par la mémoire réflexive, la tradition préserve une transcendance de l'existence humaine (la « pure Idée » des Romantiques) et non pas sa manifestation spécifique (son expression grecque, latine ou bulgare). En tant qu'agent de la modernité et par la nouveauté qu'elle apporte, la traduction risque d'interrompre « la transmissibilité des formes d'expérience, le rapport à l'origine fondatrice et l'équilibre de la naturalité et de l'artificialité »⁴ qui caractérisent la tradition. Bref, elle menace de la bouleverser. C'est pourquoi, dans sa tradition pluriséculaire, la traduction a été dominée par la volonté de domestiquer l'étranger et marquée par le refoulement du différent. De nos jours, on a finalement compris qu'elle doit prendre en considération la culture étrangère et respecter l'Autre porteur de cette culture. D'autant plus que la peur de l'étranger a toujours cohabité avec le goût de l'étranger. Cette visée éthique de la traduction est fort bien résumée par « l'épreuve de l'étranger »⁵ qui entend l'épreuve dans sa double acception de peine affligée et d'opération d'évaluation. La traduction se transforme ainsi en métaphore et paradigme de la coexistence et de l'interaction des cultures et des hommes qui parlent des langues différentes mais appartiennent à la même humanité.

La connotation primaire commune des termes tradition, translation, et traduction détermine leur usage actuel. La *tradition* affecte le rapport d'une culture à sa propre ori-

2 GEORGE STEINER, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, trad. par Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978, p. 395.

3 RENÉ DESCARTES, *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, 1966, p. 84.

4 ANTOINE BERMAN, *Tradition – Translation – Traduction*, in «Po&sie», XLVII (1988), pp. 85-98, a p. 89.

5 ANTOINE BERMAN, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

gine, transmet les actions et les coutumes des ancêtres, préserve les modèles fondateurs, protège le patrimoine. La *translation* « recouvre la quasi-totalité des domaines possibles de transfert et de transmission à l'intérieur d'un monde déterminé par la *transmissivité* » : transfert des textes, des œuvres d'art, du savoir. La *traduction*, qui réalise le « transfert du sens » d'une culture à l'autre, devient l'une des formes de cette transmission et en même temps une forme d'appropriation de l'héritage culturel.⁶

La traduction et la tradition ont compté toutes les deux dans l'évolution du monde européen et la formation de sa culture. La notion même d'Europe fait fusionner l'Antiquité et les Temps modernes, l'Orient et l'Occident. Séparés par leur esprit et leur évolution, ces mondes sont :

tellement imbriqués l'un dans l'autre, si bien unis par le souvenir conscient et la continuité de leur histoire, que notre monde moderne, malgré sa nouveauté et son caractère propre, est en tous points imprégné et conditionné par la civilisation antique, sa tradition, sa conception du droit et de l'État, sa langue, sa philosophie et son art. C'est cela et cela seulement qui donne au monde européen sa profondeur, son ampleur, sa complexité, sa mouvance, ainsi que son penchant à la pensée et à l'auto-analyse historiques.⁷

À l'aube de l'histoire européenne de la traduction, la traduction de la Bible est une tentative de dresser une passerelle entre ces deux mondes, de favoriser les échanges spirituels de l'Orient et de l'Occident, de rétablir la communication interrompue par la catastrophe de Babel. Outre la diffusion de la Bonne Nouvelle, les traductions des Saintes Écritures en vieux slave par Cyrille et Méthode au IX^e siècle, dans la langue nationale allemande par Luther (1545), en anglais par la King James Version (1611), ont le mérite d'avoir annulé le privilège de « langues sacrées » dont jouissaient l'hébreu, le grec et le latin, en « sanctifiant » des langues vernaculaires. Avec la naissance de la langue nationale, la traduction s'inscrit dans un vaste projet idéologique et religieux qui poursuit l'affirmation et l'émancipation de la nation. Elle s'avère un élément fondamental pour le développement de la culture. Elle contribue à la constitution de l'identité nationale et linguistique en Europe, voire à la formation de l'identité européenne à travers l'accès au Verbe des peuples européens.

Le Moyen Âge est sans doute le temps de l'instauration de la *prose fondamentale* bulgare. Les « écrits dans un médium identique » pour une culture composent sa *prose fondamentale*. Cette « base minimale de tout texte prosaïque [...] contient tous les éléments nécessaires à l'écriture en prose ».⁸ Sa constitution implique d'abord la création de :

formes discursives qui sous-tendent la prose comme prose, et préexistent aux modes discursifs propres à chaque type particulier de texte. [...] Premièrement, de

6 BERMAN, *Tradition – Translation – Traduction*, cit., pp. 85-89.

7 ERNS TROELTSCH, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen, Mohr, 1922, p. 716, cité in ERNST ROBERT CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, trad. par Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, p. 57.

8 ANTOINE BERMAN, *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, 2012, p. 43.

par leur logicité, elles sont aptes à véhiculer des contenus, à « communiquer ». [...] Deuxièmement, et non moins essentiellement, elles tendent à se cristalliser en une *architecture syntaxique* qui est autonome, c'est-à-dire détachée des exigences propres à toute communication (clarté, simplicité, ordre logique des séquences, etc.). [...] Ensuite, la prose fondamentale implique la création de concepts et de termes qui permettent sa réflexivité, c'est-à-dire la capacité d'extraire, de généraliser, de saisir le particulier à la lumière de catégories, de se retourner sur soi-même, de se distancier des contenus, etc. [...]

Discursivité et réflexivité constituent l'essence d'une prose fondamentale, la rendent apte à embrasser (presque) tous les domaines de l'existence humaine [...]. En quelque langue que ce soit, la prose fondamentale est de nature « universelle ».⁹

Le Moyen Âge est aussi le temps de la *translatio studii*, un processus à la fois topologique et linguistique qui se caractérise par le transfert des savoirs, et en particulier, par l'appropriation des connaissances de l'Antiquité, transmises par les intellectuels européens. Les littératures occidentales sont le fruit d'un long processus d'assimilation, d'actualisation, de potentialisation, de transposition du patrimoine classique à travers la traduction. Or, la littérature bulgare va à contre-courant de cette tendance. Aussi, faudrait-il préciser que, contrairement au monde occidental, le monde slave n'a pas eu de contact direct avec le monde classique en raison de l'arrivée tardive des Slaves en Europe, après la fin de l'âge classique. Ainsi, l'intérêt pour l'héritage classique dans les territoires bulgares ne naît qu'à l'époque du Réveil national (1762-1878).

L'identité culturelle passe forcément par les échanges entre les langues parce que la langue est l'élément fondamental de la culture. Et puisque tout texte est traduit différemment selon les divers moments et traditions interprétatives, la temporalité devient la condition du mode d'être de la traduction, un fait de dévoilement progressif ou régressif. Par conséquent, l'analyse traductionnelle ne devrait pas se borner à examiner la transmission du sens et de la forme de l'original, mais devrait réfléchir sur les transformations historiques portées par ses traductions.

Les rapports de la traduction et de la tradition culturelle sont au centre de l'intérêt de la théorie du polysystème, mise en place par l'École de Tel Aviv. Dans l'article « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », qui pose les fondements de cette théorie, Itamar Even-Zohar envisage la traduction comme partie intégrante du contexte littéraire, historique et social de la culture-cible. Étant un élément parmi les autres éléments hiérarchisés du polysystème littéraire, la littérature traduite dépend dans une grande mesure des rapports de force qui orientent le développement de ce système. Le conflit des sous-systèmes alternatifs dont celui-ci est composée déclenche son dynamisme bidirectionnel : certains éléments se déplacent du centre vers la périphérie, d'autres, se déplaçant dans le sens inverse. À côté de cette tension permanente entre le centre et la périphérie, la traduction réalise des transferts qui ont pour fonction d'inscrire les œuvres étrangères dans le polysystème littéraire national. L'interaction entre ces œuvres et les autres éléments du polysystème déterminent la place, centrale ou périphérique, que leur traduction y occupe :

⁹ *Ivi*, pp. 44-45.

Traditionally, we have often been faced with the results of such transfers either without realizing that they have occurred, or ignoring their source. Since in practice, the (uni-)system has been identified with the central stratum exclusively (that is, official culture as manifested *inter alia* in standard language, canonized literature, patterns of behavior of the dominating classes), peripheries have been conceived of (if at all) as categorically extra-systemic, a view which coincides of course with the “inside view” of the “people-in-the-culture”.¹⁰

Une fois incluses dans le corpus des textes constituant une littérature nationale, les traductions sont considérées comme des paradigmes. Selon Even-Zohar il existe trois possibilités pour y parvenir.¹¹

La première concerne les « jeunes » littératures qui présentent des lacunes génériques dues à l'impossibilité de rédiger en peu de temps des œuvres dans tous les genres. Les textes traduits peuvent remplir le manque, voire servir de modèles aux futurs essais de créations littéraires dans le cadre d'un genre spécifique. Ainsi, Kiril Christov (1875-1944) s'inspire des traductions des sonnets de Shakespeare et de Pétrarque pour créer ses propres sonnets ; la poésie de Dimcho Debelyanov (1887-1916) est fortement marquée par le symbolisme ; celle d'Atanas Daltchev (1904-1978) porte l'empreinte de ses traductions de Friedrich Hölderlin, Federico García Lorca, Gabriela Mistral.

La deuxième possibilité regarde les littératures « faibles » ou « périphériques » qui ne font pas la distinction entre les œuvres traduites et les œuvres nationales. La traduction permet à la culture locale d'importer des textes de valeur pour compléter son système littéraire. Après la chute du mur de Berlin, la traduction des textes des modernistes, pour ne citer que James Joyce et Virginia Woolf, a comblé les insuffisances du polysystème littéraire bulgare.

La troisième possibilité peut être observée dans les littératures « en crise » dont le système de valeurs est en train de subir des modifications. La littérature bulgare a connu une telle crise au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, signé par le grand débat entre les membres du cercle littéraire *Misāl* (*Pensée*) et Ivan Vazov (1850-1921), qui a eu comme résultat l'introduction du symbolisme en Bulgarie.

Malgré les affinités plus ou moins apparentes avec l'un des cas présentés, une littérature nationale n'est pas homogène et monolithique, mais diversifiée et multiple. Le rapport des traductions avec d'autres éléments de son polysystème littéraire devrait donc être envisagé en fonction de leur choix par la culture-cible et de la façon dont celle-ci absorbe certaines de leurs normes et en rejette d'autres. Les textes à traduire sont souvent sélectionnés selon deux critères, à savoir la nouveauté par rapport à la tradition culturelle et la compatibilité avec ses formes déjà établies.

Le fait qu'outre un passage linguistique, la traduction implique une médiation culturelle suscite deux questions : le dépassement des limites des usages linguistiques habituels, la reformulation et la reformation d'une langue à travers la traduction sont-ils prévisibles et maîtrisables ? Ou bien dépendent-ils, au contraire, de l'aptitude de la langue-cible à se soumettre à la force transformatrice de la langue-source ?

¹⁰ ITAMAR EVEN-ZOHAR, *Polysystem Theory*, in «Poetics Today», XI (1990), pp. 9-26, p. 14.

¹¹ ITAMAR EVEN-ZOHAR, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in «Poetics Today», XI (1990), pp. 46-51.

2 AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA TRADUCTION...DU VERBE

Le début de l'activité traductionnelle en Bulgarie coïncide avec la création, au IX^e siècle, de l'alphabet slave par Cyrille et Méthode. Elle est poursuivie par la mission apostolique de leurs disciples, en particulier Clément d'Ohrid et Naum de Preslav, et par l'œuvre de leurs successeurs Constantin de Preslav et Jean l'Exarque.

On a beaucoup spéculé sur l'origine des frères Constantin¹² (826/827 ?-869) et Méthode (815 ?-885), nés tous les deux à Thessalonique. Les sources historiques ont établi que leur père était grec et leur mère probablement slave. Ce dernier fait, jamais prouvé, a alimenté une hypothèse qui aurait pu expliquer leur excellente maîtrise de la langue slave, d'ailleurs très répandue à Thessalonique à l'époque. L'activité littéraire, éducative et missionnaire des deux frères se déroule dans un contexte politique et culturel extrêmement propice. C'est l'une des périodes les plus remarquables du développement de la culture byzantine. L'iconoclasme vient d'être surmonté, cédant la place à une période de stabilité politique. La littérature et l'art ont pris leur essor. C'est à cette époque que commence l'expansion culturelle et religieuse de Byzance, concernant surtout les Slaves des Balkans et de l'Europe centrale et orientale, mais aussi les habitants de l'Arménie et de la Géorgie, les Khazars et les Arabes.

En 842/843, le jeune Constantin est envoyé à Constantinople pour entamer des études à la prestigieuse l'École patriarcale auprès du palais de la Magnaure (*Magna aula*). Il y reçoit le titre honorifique de « Philosophe », donné exceptionnellement aux hommes se distinguant par une instruction et une érudition particulières. Nommé bibliothécaire et secrétaire du Patriarche de l'époque, il décide de se retirer dans un couvent. Mais très vite réclamé par les autorités à Constantinople, il y revient pour être nommé professeur de philosophie à l'École de la Magnaure.

Au vu de ses compétences linguistiques (il connaît très bien le grec, le latin, l'hébreu, le vieux slave, dans un moindre degré l'arabe, le khazar, le perse, et probablement le gothique) et de son érudition, Cyrille est envoyé en mission chez les Sarrasins du Califat de Bagdad (vers 851/856). La délégation est censée résoudre des problèmes politiques et religieux complexes, et notamment ceux qui concernent les affrontements entre chrétiens et musulmans dans les zones frontalières. La mission s'avère très importante pour le développement du Philosophe parce qu'elle lui permet d'élargir ses connaissances linguistiques et de perfectionner ses savoir-faire rhétoriques. Cette possibilité de se familiariser avec des alphabets orientaux se révèle très utile au futur créateur de l'alphabet slave.

En 858, le père spirituel de Cyrille, Photius, devient patriarche. Deux ans plus tard, Cyrille est envoyé par les autorités byzantines chez les Khazars, une peuplade d'origine turque des steppes de la Basse Volga. Les enjeux politiques et religieux de cette mission sont de détacher les Khazars de l'influence juive, d'empêcher la pénétration de l'Islam dans leurs territoires et de les convertir. Accompagné de son frère Méthode qu'il a fait sortir du couvent, le Philosophe se rend à la capitale des Khazars pour tenter de convaincre leur Khan de garantir la libre pratique de la religion chrétienne dans le Khaganat. Ses

¹² Constantin prend le nom monacal de Cyrille une cinquantaine de jours avant de mourir, quand il est déjà gravement malade.

discussions politiques et théologiques avec les conseillers juifs et musulmans du Khan fournissent les arguments pertinents à la cause chrétienne dans un climat de rivalité avec le Judaïsme et l'Islam.

En 862, voulant réduire l'influence ecclésiastique bavaroise, le prince de Grande-Moravie, Rastislav, demande à l'empereur et au patriarche de Byzance de lui envoyer un maître capable d'« expliquer [...] la vraie foi chrétienne »¹³ à la population locale dans sa langue. Michel III et Photius décident de confier cette mission à Cyrille. C'est à ce moment que le Philosophe invente l'alphabet glagolitique (*glagol* signifie 'parole' en vieux slave) pour pouvoir traduire les Livres nécessaires à l'usage liturgique. Fort influencé par les anciens alphabets orientaux, ce premier alphabet slave, utilisé jusqu'au XIV^e siècle en Bohême, voire jusqu'au XX^e siècle en Dalmatie, est fondé sur les symboles chrétiens : la croix, le triangle et le cercle. Mais à partir du IX^e siècle le glagolitique cède de plus en plus la place au cyrillique. Les avis des slavistes quant à la paternité de l'alphabet cyrillique sont pourtant partagés : d'aucuns estiment qu'il a été créé par l'un des élèves des deux frères, Clément d'Ohrid ; d'autres soutiennent qu'il a été introduit par leurs disciples indirects à l'école de Preslav en 893, à l'occasion du couronnement de Siméon I^{er} et la proclamation par celui-ci de la langue slave comme langue officielle de l'État et de l'Église. Le cyrillique devient progressivement l'alphabet de tous les slaves orthodoxes qui s'en servent encore aujourd'hui, à savoir les Bulgares, les Macédoniens, les Serbes, les Russes, les Ukrainiens et les Biélorusses.

Liée à la diffusion de la culture byzantine et du christianisme, l'œuvre de Cyrille et Méthode est conditionnée dans une large mesure par l'État byzantin dont ils sont les diplomates et les missionnaires. Pendant les années qui suivent, ils exercent une considérable activité apostolique et littéraire. Pour pouvoir prêcher aux slaves méridionaux dans leur langue vernaculaire, ils traduisent les textes liturgiques, notamment les *Évangiles*, les *Actes des Apôtres* et le *Livre des Psaumes*, du grec en vieux slave.

Les premiers mots traduits dans la nouvelle écriture glagolitique ont été : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était avec Dieu, et le Verbe était Dieu ». Aucun texte ne pouvait être plus approprié que ce début de l'évangile de Saint Jean pour marquer l'apparition de la nouvelle écriture et l'acte de naissance de la littérature slavonne.¹⁴

Il faudrait souligner la difficulté objective de traduire dans une langue qui ne s'est pas encore constituée comme langue littéraire, et par conséquent, ne possède pas les termes appropriés pour transmettre les concepts religieux, philosophiques et culturels. En fait, avec leurs traductions, Cyrille et Méthode posent les bases de la prose fondamentale slave en enrichissant le vieux slave par les néologismes nécessaires à la traduction des concepts. Ces emprunts vont devenir par la suite des « mots fondamentaux »¹⁵ de la langue bulgare. La maîtrise linguistique manifestée dans les équivalents forgés des notions abstraites

13 CLÉMENT D'OHRIID, *Prostanno žitie na Konstantin-Kiril [Hagiographie de Constantin-Cyrille]*, in *Stara bălgarska literatura*, Sofija, Bălgarski pisatel, 1986, IV, p. XIV.

14 JEAN DELISLE et JUDITH WOODSWORD eds., *Les traducteurs dans l'histoire*, Ottawa, Presses Université Ottawa, 2007, p. 30.

15 BERMAN, *Jacques Amyot, traducteur français*, cit., p. 67.

témoigne de leurs qualités exceptionnelles d'exégètes, de lexicologues et de traducteurs. Leur projet vise, en effet, une « *double appropriation* : celle des "contenus" des *auctoritates*, celle des "formes" discursives et lexicales qui les structurent ». ¹⁶ Et si le transfert du contenu est lié à la transmission du Verbe, celui de la forme est lié aux emprunts lexicaux. Certes, ils ont fait des coupures des textes sacrés pour faire le maximum en peu de temps. Mais cette circonstance ne devrait pas être jugée du point de vue contemporain en termes de censure ou d'adaptation. Les deux critères pertinents de l'évaluation de leur œuvre traductionnelle seraient alors la cohérence et la fidélité. Cette œuvre reste conforme « aux exigences de cohérence communicationnelle de la *translatio studii* » ¹⁷ et fidèle à l'esprit du texte sacré. Ainsi, « on est étonné de la qualité de ses traductions [de Cyrille], faites selon une méthode très sûre, et nettement supérieures à toutes les autres traductions du Moyen Âge ». ¹⁸

Or, la portée des premières traductions slaves dépasse ces critères strictement traductionnels. Leur plus grand mérite est d'avoir servi de modèles aux traductions ultérieures. Le problème principal, mais aussi l'audace des frères missionnaires réside dans l'usage d'une langue vernaculaire à des fins liturgiques. Rappelons encore que pendant un millénaire on a estimé que le culte religieux ne pouvait être exercé que dans l'une des trois langues sacrées : l'hébreu, le grec et le latin. Guidés par la conviction profonde que « nues sont toutes ces nations sans leurs propres livres », ¹⁹ Cyrille et Méthode confèrent au slave le statut de langue. Leurs traductions des parties fondamentales de l'Ancien et du Nouveau Testament, comme d'ailleurs celles de saint Jérôme et de Luther, ont modifié le caractère de la langue-cible, en la sanctifiant. Le but de la traduction de la Bible étant d'annoncer aux hommes la Bonne Nouvelle dans une langue qu'ils comprennent, la Révélation fidèle de l'Évangile devrait faciliter leur adhésion à la communauté chrétienne et consolider leur identité religieuse et culturelle. Bref, grâce à cette traduction partielle des textes sacrés du christianisme, précédant de plusieurs siècles celle de Luther et la King James Version, réalisées dans une langue nationale, « le vieux slave fut promu au rang de langue littéraire ». ²⁰ Cet acte transgressif a instauré les bases de la prose fondamentale slave et a préparé la naissance des langues nationales des Slaves.

Après la mort de Cyrille, Méthode poursuit son activité traductionnelle. Selon certains, il traduit le *Patericon* ²¹ (des textes sur les actes des Pères de l'Église) et le *Nomocanon* (un recueil de textes de droit canonique). Selon d'autres, il s'agit plutôt du *Typikon* :

Se pertanto Metodio intendeva organizzare un monastero slavo, era logico che traducesse in primo luogo il *Typikon* piuttosto che i *Paterikà*, finalizzati all'educazione morale dei monaci. In una situazione di aspra lotta con l'opposizione germano-latina, in mancanza di opere fondamentali senza cui avrebbe traballato

¹⁶ *Ivi*, p. 54.

¹⁷ *Ivi*, p. 71.

¹⁸ Roger Bernard, cité in DELISLE e WOODSWORD, *Les traducteurs dans l'histoire*, cit., p. 30.

¹⁹ CONSTANTIN LE PHILOSOPHE, *Proglas kām Evangelieto* [Prologue à l'Évangile selon saint Jean], Sofija, Agata-A, 1995 v. 81.

²⁰ DELISLE e WOODSWORD, *Les traducteurs dans l'histoire*, cit., p. 31.

²¹ CLÉMENT D'OHRIID, *Prostanno žitie na arbiepiscop Metodi* [Hagiographie de l'archevêque Méthode], in *Stara bălgarska literatura*, Sofija, Bălgarski pisatel, 1986, IV, p. 5.

l'intero sistema, è difficile immaginare che Metodio si concedesse il lusso di tradurre un Paterikon.²²

Après sa propre mort, l'usage liturgique de la langue slave est interdit en Moravie et les disciples des frères missionnaires sont chassés de son territoire. Ils se réfugient alors en Bulgarie, auprès du roi Boris I^{er} dont le règne, mais surtout celui de son fils Siméon I^{er}, est considéré comme l'Âge d'or de la culture bulgare. L'expression matérielle de ce temps de prospérité spirituelle est la création de plusieurs centres littéraires. Fondée en 885, conformément à la volonté de Boris, à Pliska, la capitale de son royaume, et transférée par son successeur Siméon dans la nouvelle capitale, Preslav, l'École de Preslav devient rapidement le plus important centre culturel et littéraire du monde slave. Les grands érudits de l'époque y travaillent, pour ne citer que les noms de Constantin de Preslav, de Jean l'Exarque et de Chernorizetz Hrabar. On traduit essentiellement des textes byzantins, en cherchant les correspondances sémantiques. Les traductions de Cyrille et Méthode sont reprises pour être remaniées sous la direction de Naum de Preslav. L'activité traductionnelle y cohabite avec la création poétique et artistique. Ainsi, la première œuvre littéraire bulgare, *Nebessa (Les cieux)* de Jean l'Exarque, est en fait le prologue à sa traduction d'*Une Exposition exacte de la foi orthodoxe de Jean Damascène*. L'École d'Ohrid, pour sa part, est fondée en 886 par Clément d'Ohrid. Grâce à l'activité littéraire et culturelle de ces deux écoles, l'écriture slave s'est diffusée à partir de la Bulgarie en Serbie et en Russie, avant de parvenir à tous les peuples slaves orthodoxes.

La préservation de la pureté de la langue bulgare, révélatrice de celle de la foi chrétienne, est liée à l'École de Tîrnovo – le berceau de l'activité artistique et littéraire au XIV^e siècle. Cette tendance puriste va de pair avec l'affirmation du christianisme et l'affermissement du pouvoir de l'aristocratie. A la différence du temps de la création de l'alphabet et de l'instauration de l'écriture slave, on traduit et on écrit en bulgare. Le XIV^e siècle enregistre une certaine « fatigue » de la traduction des hagiographies et voit apparaître les premières traductions d'œuvres laïques, le plus souvent historiques. À titre d'exemple on pourrait citer les chroniques byzantines de Jean Zonaras, de Syméon le Logothète et de Costantin Manassès, complétées de gloses et de données sur les rois bulgares ; les récits de la *Vie d'Alexandre* et de *La Guerre de Troie* ; l'épopée de *Barlaam et Josaphat*.²³

On ne peut pas parler de cette école sans mentionner le nom du patriarche Euthyme dont le plus grand mérite est d'avoir entamé une réforme de l'orthographe pour unifier les variantes dialectales de la langue. Adeptes de l'*Hésychisme* (du grec *hesychia* qui signifie 'quiétude', 'paix intérieure'), une doctrine spirituelle et une pratique ascétique très diffusée parmi les moines de l'Orient chrétien dès le IV^e siècle, le patriarche Euthyme veut purifier la langue liturgique afin de la rapprocher du Verbe. Partant du présupposé que la pureté du message implique la pureté linguistique, il entreprend la correction des traductions existantes dans l'objectif d'atteindre un niveau plus élevé et plus complet de

22 ALEKSANDER NAUMOW, *Idea-immagine-testo. Studi sulla letteratura slavo-ecclesiastica*, a cura di Krassimir Stantchev, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 27-33.

23 Cette adaptation christianisée de la vie de Bouddha a été traduite en trente langues indo-européennes, ce qui témoigne de sa grande popularité au Moyen Âge. Elle a eu deux traductions bulgares : la première en bulgare médiéval, la deuxième en bulgare contemporain au XVIII^e siècle.

la langue. Le fil conducteur de ce travail de correction est l'idée de *Ispravlenie knigă* (*la correction des livres*) conformément aux dogmes de l'Église orthodoxe qui se voit déjà menacée par l'invasion de l'Islam. Tout en restant proche de la vision de la traduction de l'École de Preslav, orientée vers l'équivalence sémantique, Euthyme aspire à une plus grande fidélité formelle à l'original, manifestée dans la formation des mots, la syntaxe, la conservation des cas qui sont en train de disparaître. Bref, l'activité traductionnelle de l'École de Tirnovo marque le retour vers la littéralité.

La traduction au Moyen Âge ayant pour fonction de faire passer la culture byzantine dans le monde slave et de faciliter les échanges entre les deux communautés, on traduit exclusivement du grec. Les traducteurs bulgares médiévaux sont conscients de la grande responsabilité de leur activité apostolique. Animés par le désir d'atteindre la perfection, ils s'imposent de grandes exigences de fidélité au Verbe. Par ailleurs, comme pionniers de la traduction en langue slave, ils bénéficient d'une liberté illimitée. En enrichissant cette langue par des calques et des néologismes, et en perfectionnant son expressivité stylistique, les traducteurs des Écoles d'Ohrid, de Preslav et de Tirnovo préparent le terrain pour la littérature bulgare.

3 LA TRADUCTION, ÉLÉMENT CONSTITUTIF DU POLYSYSTÈME LITTÉRAIRE BULGARE

L'âge du Réveil national se caractérise par une ouverture et un élargissement du public capable de lire. Il est inauguré par la parution en 1762 de *Istorija slavjanobolgarskaja* (*l'Histoire slavo-bulgare*), rédigée en slavon d'église par le moine du mont Athos Païssii de Hilandar. L'activité traductionnelle qui précède cet événement important sur le plan de l'identité nationale se résume à la traduction du *Thesaurus* (1558) du prédicateur grec Damascène le Studite : un recueil de 36 sermons à l'usage des prêtres. Du XVI^e au XVIII^e siècle voient le jour une dizaine de traductions de ce compendium, connues sous le nom de *Damaskini*. A partir du XVII^e siècle, mais surtout pendant le XVIII^e siècle, leur contenu est enrichi par des éléments édifiants. Les homélies de Damascène sont désormais rédigées en langue vernaculaire et cohabitent avec des hagiographies, des apocryphes, des récits religieux, des discours moralisateurs. À cheval sur la littérature sacrée et la littérature séculaire, les *Damaskini* focalisent les efforts de plusieurs traducteurs qui les adaptent au point d'en devenir les co-auteurs.

L'intensification de l'activité traductionnelle au cours du Réveil national vise à compenser l'insuffisance d'œuvres originales, à combler le manque de livres, à former le goût des lecteurs par l'introduction de nouveaux espaces et cultures. Bref, à ouvrir le chemin à la création littéraire originale. À côté des textes liturgiques (par exemple, la version dite « protestante » de la Bible réalisée en 1871 par une équipe de traducteurs parmi lesquels l'écrivain Petko Slaveykov), on traduit aussi bien des textes de l'Antiquité, essentiellement du grec (Esopé, Homère, Plutarque, Sophocle, Théophraste, Xénophon), que des textes contemporains : en premier lieu, du français (Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Lamartine, Molière, Hugo, Dumas, George Sand, etc.), du russe et de l'allemand. Les traducteurs assument toute la responsabilité quant à la sélection des œuvres à caractère mo-

ralisateur et didactique, convenables pour la formation du goût du public. La traduction acquiert donc deux fonctions fondamentales : compenser les lacunes dans la littérature nationale et instruire les lecteurs.

Pour donner une idée de l'air du temps, on va s'arrêter brièvement sur l'un des premiers projets de traduction. Paradoxalement, l'original de la première traduction du français est ...américain. Il s'agit de l'essai *The way to wealth* (1758), que Benjamin Franklin avait publié sous le pseudonyme de Richard Saunders, dont le titre français est *La science du bonhomme Richard ou Moyen facile de payer des impôts* (1778). La traduction accomplie par Gavril Kristevic en 1837 présente les particularités suivantes : le traducteur avait des connaissances insuffisantes de la langue-source (il n'avait fait que six mois de français), la traduction bulgare est plus proche de l'original américain que du texte français, son langage reflète l'état de la langue bulgare de l'époque. Kristevic expose ses principes de traduction dans une préface où il confesse avoir été poussé par le devoir patriotique, avoir recherché la clarté et la perfection, avoir utilisé le langage courant des femmes, avoir fait relire le texte par son maître, Raïno Popovic, qui n'était pas francophone. Il avoue enfin être contraire à la bulgarisation qui aurait rendu le texte méconnaissable : un fait exceptionnel pour ce temps où la bulgarisation incarne la réaction contre l'influence étrangère,²⁴ le temps de la contestation de la domination ottomane, de la formation de la nation et de l'affirmation de l'identité nationale.

La bulgarisation se détache donc comme le problème majeur à cette époque qui met en évidence la fonction utilitaire des textes à traduire. Elle marque l'étape transitoire entre la prose fondamentale et la création littéraire. Les traducteurs qui la pratiquent adaptent les œuvres traduites à l'horizon d'attente de leurs lecteurs potentiels. À cette fin, ils mettent en acte plusieurs stratégies : le changement des noms des personnages, la transposition de l'action en Bulgarie, la suppression ou le rajout de scènes et de références culturelles, la modification du langage et du style des textes-sources. Pour ne citer qu'un seul exemple, Stefan Bobchev, le traducteur de *Die Wasserflut am Rheine* (*L'Inondation du Rhin*) de l'écrivain allemand Christoph von Schmid, décide de changer le titre en *Navodnenie na Dunav* (*L'Inondation du Danube*) et de bulgariser les noms des personnages. D'ailleurs, sur la couverture, au lieu de « traduit par » on lit « bulgarisé par Stefan Bobchev ».²⁵

Pour revenir à la traduction de Kristevic, malgré les imperfections, voire les distorsions qu'elle comporte, elle témoigne de son courage d'aller à contre-courant de la tendance dominante pour défendre son idée de traduction. Le paradoxe consiste dans la contradiction entre le projet assez clair et bien défini et son résultat assez peu convainquant. À commencer par le titre, *Mudrost dobrago Riharda* (*La Sagesse du bonhomme Richard*), qui atteste d'une double déformation par rapport au titre original et au titre français.

À cette époque se posent pour la première fois les questions essentielles : *Qu'est-ce qu'il faut traduire ? Par qui ? Comment ?* La première concerne le choix des textes en

24 IRENA KRISTEVA, *Déformations inconscientes en traduction*, in *Dire, Écrire, Agir en français*, Kragujevac, Nasledje, 2011, pp. 377-378.

25 CHRISTOPH VON SCHMID, *Navodnenie na Dunav*, trad. par Stefan Bobchev, Carigrad, Promišlenie, 1871.

fonction de leurs typologie et sujet, et des traducteurs en fonction de leurs connaissances linguistiques et compétences culturelles. La seconde touche au problème de la technique de traduction : adaptation ou mise en valeur de l'original. Ces questions déclenchent la version bulgare de la querelle éternelle des Anciens et des Modernes, à savoir des Vieux contre les Jeunes. Le camp des Vieux rassemble Necho Bontchev, Marin Drinov, Vassil Droumev – adeptes de l'imitation des grands auteurs classiques en vue de la formation du goût littéraire. Les Jeunes, dont font partie Raïko Jinzifov, Lyuben Karavelov, Christo Botev, n'estiment pas la diffusion de la littérature étrangère classique comme indispensable à la formation du goût des lecteurs bulgares et encouragent plutôt celle d'œuvres contemporaines qui répondent à leurs besoins particuliers.

Avec l'indépendance, en 1878, arrive la reconnaissance du métier du traducteur. Les grandes œuvres de la littérature occidentale n'étant pas accessibles aux lecteurs qui ne parlent pas les langues européennes, il incombe aux traducteurs de faire rattraper rapidement ce retard. Il faudrait préciser que les traducteurs de l'époque sont en même temps des écrivains conscients de l'importance de la traduction pour l'insertion de la littérature nationale dans la littérature mondiale et pour la satisfaction des aspirations spécifiques du public. Ce contexte culturel particulier conditionne la sélection des textes selon une certaine échelle de valeurs, vu le décalage temporel entre les moments de leur création et celui de leur traduction, et une finalité privilégiée. La sélection se fait en fonction de deux approches différentes à l'égard de la place de la littérature dans la vie d'une petite nation. La première approche, défendue par Pencho Slaveykov, considère la constitution de la littérature bulgare comme le résultat d'influences étrangères. La seconde, embrassée par Ivan Vazov, estime que la littérature nationale doit se fermer sur elle-même ou se tourner vers le passé.

Au cours des trente dernières années du XIX^e siècle, on observe une assimilation condensée des œuvres classiques afin de rattraper le retard vis-à-vis des pays européens. Les premières *christomatii*, des anthologies d'extraits de textes considérés comme les meilleurs spécimens de la littérature mondiale, sont éditées. En ce qui concerne la littérature française, on pourrait mentionner les traductions des extraits d'*Hernani* de Victor Hugo par Ivan Vazov qui s'en inspire pour écrire des pastiches. Par l'élan pathétique, l'emphase et les idées romantiques, le roman *Pod igoto* (*Sous le joug*) de cet écrivain rappelle *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue et *Les Misérables* de Hugo. Les revues littéraires publient beaucoup de traductions, pour ne citer que la *Biblioteka Sveti Kliment* (*Bibliothèque Saint Clément*), dirigée par Petko Karavelov, dans laquelle de 1888 à 1891 sortent bon nombre de traductions de Mara Beltcheva (*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche), Ekaterina Karavelova (*Une nuit* de Maupassant, *Hérodias* de Flaubert), Aleko Konstantinov (*Tartuffe* de Molière). Quant aux langues desquelles on traduit le plus, le français suit le russe, et précède l'allemand et l'anglais. On devrait noter cependant qu'à la fin du XIX^e siècle on traduit aussi beaucoup d'œuvres médiocres. Ce phénomène s'explique par l'activité traductionnelle accélérée qui n'est pas toujours en mesure d'évaluer à juste titre la littérarité des textes-sources.

L'activité culturelle à la Belle Époque est signée par le cercle formé autour de la revue « Misâl » (« Pensée ») (1892-1907), la revue la plus significative au tournant du

XX^e siècle. Parmi les membres du cercle, présidé par le docteur Kristev, le rédacteur en chef de la revue, on retrouve les grands poètes et écrivains de l'époque : Peyo Yavorov, Pencho Slaveykov, Petko Todorov, Kiril Christov. La majeure préoccupation de son rédacteur en chef étant le développement du goût esthétique du lecteur, la revue publie dans la rubrique *Traductions* des textes strictement traduits de l'original. Il s'agit aussi bien d'œuvres anciennes que contemporaines russes, françaises, allemandes, anglaises. Les membres du cercle *Misâl* (*Pensée*) hasardent les premières critiques sur la traduction. Ainsi, on doit à Pencho Slaveykov non seulement une cinquantaine de textes traduits de l'allemand, du français et du russe, mais également les premières réflexions modernistes sur la traduction. Bref, la nouveauté consiste dans une tentative de concilier la recherche esthétique avec la qualité traductionnelle.

Au cours de la première moitié du XX^e siècle, on remarque déjà une synchronisation du processus littéraire bulgare avec celui de la littérature mondiale, conséquence de la curiosité de connaître des œuvres littéraires publiées à l'étranger. Et si on ne peut pas affirmer d'une manière catégorique que le retard est complètement comblé, on peut noter l'effort de traduire presque simultanément des œuvres contemporaines : par exemple, Konstantin Konstantinov traduit *Terre des hommes* d'Antoine de Saint-Exupéry en 1943, un an après la publication du livre. Pendant l'entre-deux-guerre de nombreuses revues littéraires rendent compte de l'évolution de la littérature dans le monde et avancent des réflexions d'avant-garde. L'équilibre entre la littérature bulgare et la littérature mondiale est plus ou moins atteint. L'extension de la traduction conduit à l'instauration d'une véritable industrie traductrice. Celle-ci porte malheureusement une forte empreinte commerciale ravalant la littérarité à laquelle se substitue souvent le divertissement.

Si le mot-clé définissant l'activité traductionnelle en Bulgarie de la Deuxième Guerre mondiale aux années 90 du XX^e siècle est l'hermétisme, celui qui qualifie son état actuel serait l'ouverture. La pression exercée par le contexte politique sur la production artistique et littéraire de l'après-guerre affecte, entre autres, le choix des textes à traduire et la censure de tout élément suspect. C'est l'âge de la traduction en masse d'œuvres soviétiques qui font l'éloge du communisme et la propagande de la suprématie du pouvoir des Soviétiques. Étant donné qu'on traduit très peu des autres langues (à l'exception du russe et de quelques ouvrages classiques) vers le bulgare, les efforts des traducteurs sont concentrés sur la traduction du bulgare vers les langues majeures. On peut mentionner à titre d'exemple *Sous le joug* de Vazov qui a connu quatre traductions en français (1899, 1957, 1976, 2007), dont deux réalisées dans ladite période. La collaboration entre le traducteur et le superviseur jusqu'aux années 1990 aboutit dans la majorité des cas à des traductions convenables du point de vue de l'expression linguistique, mais néanmoins peu respectueuses de l'original, et donc inadéquates. La grande extension de la traduction à partir des années 1990 s'accompagne d'un mouvement critique. Les traducteurs eux-mêmes acquièrent le droit et le courage de se prononcer sur leur propre travail ainsi que sur celui de leurs collègues. Très contrôlée dans les années 1970-1990, leur réflexion se libère de la pression idéologique au tournant du XX^e et du XXI^e siècles.

L'évolution historique de la traduction en Bulgarie donne lieu à quelques conclusions. La traduction des Livres liturgiques par Cyrille et Méthode contribue à l'institu-

tion du slave comme langue littéraire, en affirmant sa dignité linguistique. Avec la naissance de la langue nationale, la traduction s'inscrit dans un vaste projet idéologique et religieux qui prépare le terrain pour la littérature bulgare. L'intensification de l'activité traductionnelle au cours du Réveil national vise à compenser l'insuffisance d'œuvres originales, à former le goût du lecteur, à donner des modèles à la création littéraire. À partir de l'Indépendance, les traductions répondent de plus en plus aux exigences de la culture bulgare pour pouvoir s'insérer dans son polysystème littéraire. Sujette à une forte pression idéologique dans la période d'après-guerre, la traduction s'est finalement autonomisée de toute censure politique aujourd'hui.

La traduction demande incontestablement un travail linguistique dans l'objectif de rendre explicite le sens enfermé dans le texte. À cette fin, elle ne doit pas simplement viser à s'adapter à la langue étrangère. Culturellement chargée, elle est orientée vers un public qui veut lire et apprendre quelque chose sur un mode de vie étranger sans pour autant désirer vivre la vie des tribus du Nigeria ou des ghettos roms des Balkans. La civilisation occidentale est habituée à l'expansion de ses modèles sans être particulièrement encline à accepter ceux du Tiers monde. Le traducteur, dans un tel contexte, tend facilement et inconsciemment à simplifier le texte rédigé dans une langue « faible » pour l'adapter au paradigme imposé par sa propre langue « forte ». Le français en fut, historiquement parlant, l'exemple emblématique. Le bulgare, au contraire, a su profiter de la traduction pour renforcer sa prose fondamentale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENJAMIN, WALTER, *La tâche du traducteur*, in Idem, *Œuvres*, trad. par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, I, pp. 244–262. (Citato a p. 125.)
- BERMAN, ANTOINE, *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, 2012. (Citato alle pp. 127, 128, 131, 132.)
- *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984. (Citato a p. 126.)
- *Tradition – Translation – Traduction*, in «Po&sie», XLVII (1988), pp. 85–98. (Citato alle pp. 126, 127.)
- CLÉMENT D'OHRID, *Prostanno žitie na arhiepiscop Metodi* [*Hagiographie de l'archevêque Méthode*], in *Stara bălgarska literatura*, Sofija, Bălgarski pisatel, 1986, IV. (Citato a p. 132.)
- *Prostanno žitie na Konstantin-Kiril* [*Hagiographie de Constantin-Cyrille*], in *Stara bălgarska literatura*, Sofija, Bălgarski pisatel, 1986, IV. (Citato a p. 131.)
- CONSTANTIN LE PHILOSOPHE, *Proglas kăm Evangelieto* [*Prologue à l'Évangile selon saint Jean*], Sofija, Agata-A, 1995. (Citato a p. 132.)
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, trad. par Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956. (Citato a p. 127.)
- DELISLE, JEAN et JUDITH WOODSWORD eds., *Les traducteurs dans l'histoire*, Ottawa, Presses Université Ottawa, 2007. (Citato alle pp. 131, 132.)
- DESCARTES, RENÉ, *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, 1966. (Citato a p. 126.)
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR, *Polysystem Theory*, in «Poetics Today», XI (1990), pp. 9–26. (Citato a p. 129.)
- *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in «Poetics Today», XI (1990), pp. 46–51. (Citato a p. 129.)
- KRISTEVA, IRENA, *Déformations inconscientes en traduction*, in *Dire, Écrire, Agir en français*, Kragujevac, Nasledje, 2011. (Citato a p. 135.)
- NAUMOW, ALEKSANDER, *Idea-immagine-testo. Studi sulla letteratura slavo-ecclesiastica*, a cura di Krassimir Stantchev, Edizioni dell'Orso, 2004. (Citato a p. 133.)
- STEINER, GEORGE, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, trad. par Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978. (Citato a p. 126.)
- TROELTSCH, ERNS, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen, Mohr, 1922. (Citato a p. 127.)
- VON SCHMID, CHRISTOPH, *Navodnenie na Dunav*, trad. par Stefan Bobchev, Carigrad, Promišlenie, 1871. (Citato a p. 135.)

PAROLE CHIAVE

Culture, polysystème littéraire, prose fondamentale, traduction, tradition.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Irena Kristeva est professeur associée à la Faculté des Lettres classiques et modernes de l'Université de Sofia. Elle y enseigne la Théorie de la traduction et la Littérature française contemporaine. Titulaire d'un doctorat de Sémiologie du Texte et de l'Image, délivré par l'Université de Paris 7, elle est l'auteur notamment de *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire* (L'Harmattan, 2008), *Pour comprendre la traduction* (L'Harmattan, 2009) et *Les transfigurations d'Hermès* (en bulgare, à paraître). Traductrice du français et de l'italien, elle a traduit et supervisé, entre autres, des œuvres de Leopardi, Pascal, Quignard, Bourdieu, Bobbio, Deleuze, Derrida, Eco, Foucault, Ricœur.

irena_kristeva@yahoo.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

IRENA KRISTEVA, *Le rôle de la traduction dans la constitution de la prose fondamentale bulgare*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 125–140.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

TRANSLATION AS GENESIS

JOEL GILBERTHORPE – *Macquarie University - Sydney*

Translation of literature is generally understood as a copy of an original. As such, it finds itself compared negatively to the original; judged and found lacking either the style or meaning of the original text it was seeking to translate. However, this paper will explore the relationship between the text and its translation through the work of Jacques Derrida and his neologisms such as the supplement and *différance* in addition to the work of Walter Benjamin. Through understanding the translation as a supplement, this paper will explore whether the original text was complete in and of itself. Through this and Derrida's understanding of the play of language, I argue that translation can be understood as the palingenesis of literature, as it is only through translation that literature is reborn and lives on. Moreover, this paper will conclude with an examination of Blanchot's distinction between the Book and the book in order to argue that literature is in itself a form of translation. Thus, the relationship between translation and literature is one of a cycle of genesis and palingenesis, as translation finds itself at both the beginning and continual rebirth of literature.

La traduzione letteraria viene generalmente intesa come la copia di un originale. In quanto tale essa viene considerata negativamente in rapporto a quest'ultimo, giudicata manchevole quanto a stile o contenuto rispetto al testo originale che cerca di tradurre. Questo articolo intende esaminare la relazione tra il testo e la sua traduzione attraverso l'opera di Jacques Derrida e i suoi neologismi, come supplemento e *différance*, e sulla scorta degli studi di Walter Benjamin. Considerando la traduzione come un supplemento, l'articolo indaga se l'originale sia completo in e di per se stesso. Attraverso questo concetto e la prospettiva di Derrida sul gioco del linguaggio, la tesi sostenuta è che la traduzione possa essere considerata come palingenesi della letteratura, dal momento che è solo attraverso la traduzione che la letteratura rinasce e continua a vivere. Infine, l'articolo si conclude con un esame della distinzione di Blanchot tra Libro e libro al fine di sostenere che la letteratura è già in sé una forma di traduzione. Pertanto, il rapporto tra traduzione e letteratura si configura come un ciclo di genesi e palingenesi, nel quale la traduzione si trova tanto al cominciamento quanto nel continuo rinascere della letteratura.

There are numerous theories, conceptualisations and arguments of origin at play in Western theories of translation, not least the relationship between the original and the translation. In philosophical and theological discourses, the origin becomes a binary of an ideal beginning before a corruption, as evident in Jean-Jacques Rousseau's claim: «Everything is good as it leaves the hand of the Author of things; everything degenerates in the hands of man».¹ Lawrence Venuti highlights one key issue with the concerns of the perception of the original as ideal.² The concern for Venuti is the tendency in Western translation theory to conceive of both the translator and the translation as secondary to the original in terms of status and importance. While his argument reduces translation theory to a single understanding, which Venuti argues as common across translation theories, the majority of translation theories can be understood as perpetuating the binary of original and translation, regardless of whether translation is understood as beneficial or negative, possible or impossible.

The original is conceived as complete in itself with the translation developing upon or adding to the work of the original. Yet, for Venuti, the translation is a result of a lack

1 JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Emile, or On Education*, New York, Basic Books, 1979, p. 37.

2 LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Abingdon/New York, Routledge, 2008.

in the original, specifically the lack of being comprehended by those who do not know the language. According to Venuti, this creates a dualism:

On the one hand, translation is defined as a second-order representation: only the foreign can be original, an authentic copy [...]. On the other hand, translation is required to efface its second-order status with the effect of transparency, producing the illusion of authorial presence whereby the translated text can be taken as the original.³

This conceptualisation of an ideal origin is a key influence in the history of translation studies, especially in religious translation, as evident in the debate between Thomas More and William Tyndale, over how best to respect the word of the Christian Bible. In debating the correct method to best faithfully reproduce the original, these translation theories perpetuate the concept of an ideal origin, in that they understand the original as the most correct version. This concept of origin is evident in the debates captured in Robinson's anthology⁴ as well as throughout Paul's account of the history of Biblical translation.⁵ The constant issue that underpins these two contrasting approaches, word-for-word or sense-for-sense, is that there is a correct meaning that is present in or through the text; in the case of religious translation what is present is a sacred word, which is the word God spoke during creation.

On one hand there are those theorists who wish to translate sense-for-sense in order that the Bible is more readable to lay people and thus more easily understood. While on the other hand are those who see the individual words themselves as the word of God and thus should not be altered. Gregory Martin exemplifies this second approach when he writes:

And this of all other is the most fine and subtle treachery against the scriptures, to deceive the ignorant readers withal, when they give them for God's word, and under the name of God's word, their own words, and not God's, forged and framed, altered and changed⁶

The theological understanding of the origin of the text stems from notion of divine *speech*, the word of God, which Edward Greenstein⁷ notes is used in Western metaphysics to create a stable centre upon which the meaning of the text is built.

Similar to the religious translation theories, theories that explore translating poetry are framed by the debate between word-for-word and sense-for-sense. However, in this case it becomes an argument that questions whether the words chosen by the poet are pivotal, viz-a-viz the feel and flow of the poem itself. Regardless of whether theorists conceive of poetic translation as possible or not, they ascribe an aesthetic quality as being

³ *Ivi*, p. 6.

⁴ DOUGLAS ROBINSON (ed.), *Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche*, Manchester, St. Jerome, 2002.

⁵ WILLIAM E. PAUL, *English Language Bible Translators*, London, McFarland, 2003.

⁶ GREGORY MARTIN, *Five Sundry Abuses or Corruptions of Holy Scripture*, in *Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche*, ed. by Douglas Robinson, Manchester, St. Jerome, 2002, p. 121.

⁷ EDWARD GREENSTEIN, *Deconstruction and Biblical Narrative*, in «Prooftexts», IX (2009), pp. 43-71, p. 53.

present in the work, in a manner similar to that with the hermeneutic translation theories focused on earlier. The division between translation theories that focus on poetry takes on similar dimensions to the one in religious translation, which was occupied with literal versus sense, as both focus on which translation style is most relevant. However, the debate on poetic translation is further constrained by the issue of whether translation of poetry is possible, as they understand a certain 'spirit' of the original much like that of the hermeneutic position. This debate leads theorists to conclude that this spirit of the original disrupts traditional (word-for-word) translation, arguing that translation of poetry is both impossible and incredibly important.⁸ Schopenhauer explains this further, explaining that «[p]oems cannot be translated; they can only be transposed, and that is always awkward».⁹

One of the most famous theorists to explore the effect of translation on poetry is John Dryden, who describes translation practice into three approaches: metaphrase (translating word-by-word or line-by-line), paraphrase (translation with latitude on the part of the translator), and imitation (in which the translator seeks to write the poem again as if the original author had written in that language). In this we can see the influence of the theorists mentioned earlier, with the continued importance or centrality of the debate between word for word and sense for sense. In describing the third way, translation as imitation, Dryden notes that it is not an attempt to translate the words or even the sense of the original poet, but «to write, as he supposes that author would have done, had he lived in our age, and in our country».¹⁰ Of these three ways of translating, Dryden notes that to translate through metaphrasing, that is by doing a word for word translation, is the most difficult, as it is «almost impossible to translate verbally, and well, at the same time».¹¹ John Denham echoes this when he writes that the most vulgar error a translator can commit is by being a 'Fidus Interpretes' or faithful translator.¹² The importance of this imitation for Dryden, especially in the field of poetry, is evident as he continues: «[a] translator that would write with any force or spirit of an original must never dwell on the words of his author [...] whereas he who copies word for word loses all the spirit in the tedious transfusion».¹³

Octavio Paz¹⁴ and Yves Bonnefoy¹⁵ continue the position of free imitation in order

8 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *The Misery and the Splendor of Translation*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 108-109.

9 ARTHUR SCHOPENHAUER, *On Language and Words*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 33.

10 JOHN DRYDEN, *On Translation*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 19.

11 *Ivi*, p. 18.

12 JOHN DENHAM, *Preface to The Destruction of Troy*, in *Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche*, ed. by Douglas Robinson, Manchester, St. Jerome, 2002, p. 156.

13 DRYDEN, *On Translation*, cit., p. 31.

14 OCTAVIO PAZ, *Translation. Literature and Letters*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 158-159.

15 YVES BONNEFOY, *Translating Poetry*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to*

to preserve the spirit, as they understand the act of translation as allowing the spirit of the original to cross into the new text; thus the act of creation is the force that allows the poem to survive through and in translation. Alexander Pope's views of translation followed this notion of imitation to the extent that his Homer is noted as sounding more like an 18th century Englishman than a poet from Ancient Greece.¹⁶ However, Pope defends his translations, writing that «I know no liberties one ought to take but those which are necessary for transfusing the spirit of the original and supporting the poetical style of the translation»,¹⁷ adding that more readers are fooled by a dull adherence to literalism than by a translation that is seen as 'chimerical'. In this position argued by Pope, the understanding of a 'spirit' of a text shares a similar foundation to that used by the hermeneutic theorists. However, there are arguments against this theory of translation. For instance, writers such as Vladimir Nabokov¹⁸ and Paul Valéry¹⁹ place extra importance on a degree of faithfulness to the original as opposed to free imitation, noting that this imitative approach might destroy aspects of the rhyme while keeping intact the integrity of the original and the link to the moment of the texts creation. Ezra Pound²⁰ concludes this position, arguing that poetry cannot be translated as poetry, for to do so is to commit a new act of creation as opposed to translation.

What these two fields of translation studies, religious and poetical respectively, reveal is a focus on the original text through the debate on how best to represent it in the translation. The debate privileges the original text as it presumes that the translation will be open to criticism and judgement over how it represented and translated the original; thus, the translation is compared to the original and inevitably found wanting in one way or another. Despite the hierarchical binary revealed by Venuti earlier, I argue that the relationship between what Venuti terms the 'foreign' text and its translation is not as simple as one text occupying the position of the authentic original and the other that of a copy. Rather, following Derrida, I understand the relationship between the two as supplementary. The notion of origin is not restricted to the field of translation, indeed it has philosophical and religious underpinnings as explained previously. As such, exploring the concept of the supplement is aided by an understanding of Derrida's writing on philosophy. In light of this, I will explain Derrida's notion of the supplement through his deconstruction of Rousseau, before developing this understanding by revealing how it works to deconstruct the notion of origin in translation studies and allow for a new way of considering genesis and translation.

Derrida, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 188-189.

16 ROBINSON, *Western Translation Theory*, cit., p. 192.

17 ALEXANDER POPE, *The Chief Characteristic of Translation*, in *Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche*, ed. by Douglas Robinson, Manchester, St. Jerome, 2002, p. 193.

18 VLADIMIR NABOKOV, *Problems of Translation. "Onegin" in English*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 127.

19 PAUL VALÉRY, *Variations on the Eclogues*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 115-116.

20 EZRA POUND, *Guido's Relations*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 92.

I DERRIDA AND THE SUPPLEMENT

Derrida explores the importance of the supplement to deconstruction in his writing on Jean-Jacques Rousseau in *Of Grammatology*,²¹ focusing in particular on the binary Rousseau identifies between nature and what he conceives of as its opposite, culture. Derrida explains that what is at stake in Rousseau's thought is the notion of purity of the origin, which he argues as evident in Rousseau's idea of a mother's love. Derrida explains that, for Rousseau, a mother's love is «in no way *supplemented*, that is to say it does not have to be supplemented, it suffices and is self-sufficient; but that also means that it is irreplaceable; what one would substitute for it would not equal it, would be only a mediocre makeshift».²² More than this, Derrida concludes that for Rousseau, whatever it is that supplements nature, that which is termed a mediocre makeshift, does not originate from nature, coming rather from something else. Thus, Derrida argues that the supplement, for Rousseau, is evil, an outside addition to a pure origin. However, in Rousseau's account of education in *Emilie*, he attempts to find a position that allows for both the natural and civilised man, which is to say a position that allows for both nature as origin and culture as that which supplements. Robert Wokler provides a useful explanation of what Rousseau intends in this bringing together of the natural and the civil. He explains that for Rousseau natural man lives for himself, while civil man lives for the whole community, so an education that combined both aspects would relieve the tensions or conflicts that are obstacles to human happiness.²³ I would argue that this combined education is problematic according to the very logic relied upon by Rousseau, as he requires something outside nature to work with nature itself. Not only is this addition 'mediocre', as stated earlier, it is also unnatural, according to Rousseau's logic, as nature cannot supplement itself.

This necessity of something outside coming in to supplement touches upon the privileging inherent in the understanding of supplementation. As quoted earlier, Rousseau understands a purity in the origin that is disrupted through supplementation; nature, produced by the 'Author of things', is disrupted by the hands of man through the supplement of culture or education. According to Nicholas Dent, Rousseau concludes that what is unnatural is 'evil', an evilness that corrupts the naturally pure man.²⁴ Derrida explains the tension within Rousseau's understanding of a pure origin when he writes:

Thus presence, always natural, which for Rousseau more than for others means maternal, *ought to be self-sufficient* [...]. It is in no way supplemented, that is to say it does not have to be supplemented, it suffices and is self-sufficient; but it also means that it is irreplaceable; what one would substitute for it would not equal it, would be only a mediocre makeshift.²⁵

21 JACQUES DERRIDA, *Of Grammatology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.

22 *Ivi*, p. 145.

23 ROBERT WOKLER, *Rousseau. A Very Short Introduction*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2001, p. 115.

24 NICHOLAS DENT, *Rousseau*, Abingdon/New York, Routledge, 2005, p. 99.

25 DERRIDA, *Of Grammatology*, cit., p. 145.

For Rousseau, the supplement is a necessary evil as it comes in to shore up or fill a lack in nature, as evident in the way he understands culture and education as supplementing the role of nature or the mother.²⁶ This necessary evil is why Rousseau does not accord the supplement the same value he gives the original. Whether or not nature and culture are envisaged as equal or part of a hierarchical binary is not the issue here, rather what is pivotal is the logic of the supplement that Rousseau relies on when he makes the distinction between them. This logic conceives of the supplement, in Rousseau's case culture or education, as coming into a present or sustained role, that of nature.

Developing Rousseau's use of the supplement, Derrida notes two aspects at work in Rousseau's engagement with supplementation. First, that the supplement denotes a presence: «The supplement adds itself, it is a surplus, a plenitude enriching another plenitude, the *fullest measure* of presence».²⁷ Second, that the supplement does more than add to the presence because it «adds only to replace. It intervenes or insinuates itself *in-the-place-of*; if it fills, it fills as if one fills a void. If it represents and makes an image, it is by the anterior default of a presence».²⁸ In order to require a supplement, that which is understood as the original must be incomplete. If the original is incomplete and only understood as filled through a subsequent supplementation, then it cannot be understood as an origin, at the least not as an origin that could exist as a complete or present in and of itself. Through Derrida's reading we have so far seen that Rousseau assumes a primacy or original existence that is perverted by the addition of something that comes after. That is, for Rousseau, as Derrida argues, the supplement is either a surplus or that which replaces. Yet Derrida's notion of the supplement is distinct from Rousseau's. The supplement, according to Derrida, is neither this nor that, neither a surplus nor replacement, but an inherent lack. For Derrida, the origin is supplement. As Simon Morgan Wortham puts it when outlining Derrida's position, the supplement is «an essential trait that intervenes constitutively at the very origin of that which it supplements».²⁹

This logic simultaneously diminishes the role of the supplement as a secondary or makeshift solution at the very moment it requires it to fill a void in the concept that was assumed as complete. Thus, what Rousseau considered complete cannot have been. In a manner similar to that of Morgan Wortham, Michael Naas elaborates upon Derrida's understanding of the supplement, describing it as a «violent opening or breaching» when he writes that: «What is breached is always some supposedly pure inside by the outside, living speech, for example, by writing, a singular presence by repetition and absence, the putative origin by the supplement».³⁰ Referring to the «supposedly pure inside» (or origin), Naas reveals how Rousseau's logic of the supplement (the logic that Rousseau falls back upon when he requires education to supplement nature), cannot sustain the idea of a pure origin that exists apart from the supplement. According to

26 *Ivi*, pp. 145-146.

27 *Ivi*, p. 144.

28 *Ivi*, p. 145.

29 SIMON MORGAN WORTHAM, *The Derrida Dictionary*, London/New York, Continuum, 2010, p. 115.

30 MICHAEL NAAS, *Entamer, Entame, to Initiate or Open Up, to Breach or Broach*, in *Reading Derrida's Of Grammatology*, ed. by Sean Gaston and Ian Maclachlan, London/New York, Bloomsbury Academic, 2011, p. 121.

Derrida, what was breached was never a pure origin, as a pure origin is «only dreamed of and always already split».³¹ Geoffrey Bennington explains this further when he notes that all metaphysical thought that seeks to return to a pure origin does so on the assumption that something has gone wrong, either from the outside as an accident or from the inside as a monstrosity.³² These two options can actually be seen as the same, because the internal monstrosity is the lack in the origin that necessitates the breaching from the outside; the origin was never pure.

In the context of the genesis of literature, this has ramifications in how we understand the relationship between the text and its translations. As quoted earlier, Venuti demonstrates that the translation occupies a secondary or marginalised position when compared to the original text. However, the translation takes the place of the original in the new language, it fills in for a void in the original text, a void understood as the lack of the text to be readily received in multiple cultures or languages. Thus, the translation can be seen as operating as a supplement. The supposedly complete original text requires additional supplementation in the form of translation in order to be understood and read in other languages by other readers. While it might appear to be a negative, the role of the supplement in translation is not so much to undermine the text as it is to allow for the text's survival. Indeed, once translation ceases to be viewed as merely a secondary copy or necessary evil, the translation can be understood as part of the life of the text itself, as is argued by Walter Benjamin, who explains:

Translations that are more than transmissions of subject matter come into being when in the course of its survival a work has reached the age of its fame [...]. The life of the originals attains in them to its ever-renewed latest and most abundant flowering.³³

What is key to Benjamin's argument is the understanding of translation as allowing for a continuation of the original text. In this way, translation can be understood as the palingenesis of literature. Through translation, the text is reborn and its life continues anew. Thus, translation, as the supplement, is a necessary part of the texts survival. This is why I argue that translation is the palingenesis of literature.

Similar to Benjamin, Derrida also understands translation as a necessary part of the life and rebirth of a text. He explains that:

A text only lives if it lives *on* [*survit*], and it lives *on* only if it is *at once* translatable *and* untranslatable (always 'at once ... and ...': *bama*, at the 'same' time). Totally translatable, it disappears as a text, as writing, as a body of language [*langue*]. Totally untranslatable, even within what is believed to be one language, it dies immediately.³⁴

³¹ DERRIDA, *Of Grammatology*, cit., p. 112.

³² GEOFFREY BENNINGTON, *Jacques Derrida*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1993, pp. 15-16.

³³ WALTER BENJAMIN, *The Task of the Translator. An Introduction to the Translation of Baudelaire's Tableaux Parisiens*, in *The Translation Studies Reader*, ed. by Lawrence Venuti, New York/Abingdon, Routledge, 2009, p. 77.

³⁴ JACQUES DERRIDA, *Living On/Borderlines*, in *Deconstruction and Criticism*, ed. by Harold Bloom, New York/London, Continuum, 2004, pp. 82-83.

Derrida's argument is similar to Benjamin's as he connects the survival of a text to the act of translation. Indeed, for Derrida, if a text were untranslatable it would cease to exist as a text, in that if a text were untranslatable it would also be unreadable or impossible to interpret and understand. Thus, once more the text needs its translation in order to live on,³⁵ and from this the argument of translation as *palingensis* is clear. However, Derrida adds a caveat in that he problematises the concept of translatable at the moment he places it at the heart of the texts survival. In describing a text as being both translatable *and* untranslatable, Derrida introduces the importance of context and his deconstruction of transcendental meaning. That is to say, if the sign were capable of being completely grasped, which would suggest that it has a meaning that can be understood and interpreted completely, then the sign would cease to exist as such. If the sign has no universal meaning, no transcendental signified, then not only is language impossible to completely grasp and translate, as Derrida argues in the above quote, language would also find itself wanting in its attempt to express concepts and objects. This is the other origin this paper will explore, literature as translation. To explore this further, I will now briefly outline some of Derrida's key points in his deconstruction of a universal meaning.

2 DECONSTRUCTION AND LANGUAGE

Much of Derrida's work is concerned with deconstructing what he terms the metaphysics of presence, an understanding that posits that there is a true or present meaning to which the sign refers. Developing upon Saussure's thesis that the meaning of the sign comes from its difference to other signs,³⁶ Derrida adds the notion of deferral. Whenever we wish to find the meaning of a sign, we inevitably encounter other signs in the form of definitions and explanations. Thus, the meaning of the sign is endlessly deferred onto other signs in the language system, as no sign contains a meaning that can be immediately grasped when first encountered. The differing and deferral between signs is what produces meaning and this is the heart of what Derrida terms *différance*.³⁷ According to Derrida, as language is structured by *différance* there can never be one true meaning. That is, «there is no intrinsic connection between word and thing, because language is based on differences, and that there can be no true, universal, unchanging reality to which a word refers», rather «reality (the world) is constructed in and through the language we use. The "real" world has no value or meaning independent of us»³⁸ and therefore all meaning is dependent on context. Derrida's *différance* reveals that signifiers refer only to other signifiers, never to a transcendental signified, instead it is these differences that enable meaning (signifieds).³⁹ Meaning is a result of play of differences as signs endlessly point to the other signs from which they differ.⁴⁰

35 KATHLEEN DAVIS, *Deconstruction and Translation*, Manchester, St Jerome, 2001, p. 40.

36 FERDINAND DE SAUSSURE, *Course in General Linguistics*, New York, Philosophical Library, 1959, pp. 113-115.

37 DERRIDA, *Of Grammatology*, cit., p. 23.

38 NICOLE ANDERSON, *Poststructuralism*, in *Cultural Theory in Everyday Practice*, ed. by Nicole Anderson and Katrina Schlunke, Melbourne, Oxford University Press, 2008, p. 51.

39 BENNINGTON, *Jacques Derrida*, cit., p. 73.

40 NICOLE ANDERSON, *Free-Play? Fair-Play! Defending Derrida*, in «Social Semiotics», XVI (2006), pp. 407-420, p. 407.

Derrida's *différance* reveals that meaning is never a fixed or permanent in the sign; rather there is the potential for a multiplicity of meaning as meaning is produced through differing contexts as meaning is constantly deferred to other signs through the trace.⁴¹ Derrida explains the significance of the impossibility of a transcendental signified when he writes:

From the moment that there is meaning there are nothing but signs. We *think only in signs*. Which amounts to ruining the notion of the sign at the very moment when, as in Nietzsche, its exigency is recognized in the absoluteness of its right. One could call *play* the absence of the transcendental signified as limitlessness of play.⁴²

As Anderson suggests, this play (often mistaken for limitless play) is not an endorsement of nihilism on Derrida's part.⁴³ On the contrary, Derrida's deconstruction of the metaphysics of presence does not lead to an absence of meaning, rather it questions any logic that takes the presence of meaning for granted.⁴⁴ Davis explains this shift away from meaning as a permanent presence in the sign towards a more open understanding of meaning, when she notes that meaning comes from the language and the context and institutions that govern the system of language.⁴⁵ She notes that this creates an almost stable meaning, in that words have a communally understood meaning through convention and past uses, while it also creates a system of untranslatability, as there never is a complete origin from which the institutions can centre the meaning.⁴⁶ The absence of a fixed centre does not lead to an absence of meaning; rather, meaning is contextually relative. This, according to Derrida, is why any sign can break away from its original context and the meaning created from it.⁴⁷ This role of context is why Derrida frequently refers to the trace as the 'instituted trace', by which Derrida is suggesting that meaning comes from the institutions and context, which surround all signs and readings, both those present as well as absent.

This lack of fixed centre problematises translation, as Andrew Benjamin explains that any theory that perceives of recovery and exchange in translation is naïve, as it presumes a subject and other that are already constituted and can be known as such, thus ignoring the possibility that the other can remain elusive and unrecoverable or resistant to exchange.⁴⁸ Jan-Louis Kruger's presents a similar position, writing that it is impossible to conceive of substituting a signifier while keeping the signified intact, disrupting the notion of a complete unchangeable kernel.⁴⁹ Kruger is quick to note, however, that deconstruction is not a theory of nihilism as deconstruction does not deny that the notion

41 BENNINGTON, *Jacques Derrida*, cit., pp. 70-84.

42 DERRIDA, *Of Grammatology*, cit., p. 50.

43 ANDERSON, *Free-Play? Fair-Play! Defending Derrida*, cit., p. 408.

44 NICOLE ANDERSON, *Derrida. Ethics Under Erasure*, London, Continuum, 2012, p. 12.

45 DAVIS, *Deconstruction and Translation*, cit., pp. 31-32.

46 *Ivi*, p. 42.

47 JACQUES DERRIDA, *Limited Inc.* Evanston, Northwestern University Press, 1998, pp. 9-10.

48 ANDREW BENJAMIN, *Translation and the History of Philosophy*, in «Textual Practice», II (1988), pp. 242-260, pp. 242-243.

49 JAN-LOUIS KRUGER, *Translating Traces. Deconstruction and the Practice of Translation*, in «Literator Society of South Africa», XXV (2004), pp. 47-71, p. 57.

of 'truth' is important. Rather, deconstruction proposes that this truth cannot be perceived as original or pure as it cannot escape the play of the language and the affect of the trace.⁵⁰ Thus, even without the work of the supplement, explored above, the notion of perfect original to flawed copy is already problematic as the supposedly perfect original is open to the same play of language as all other texts and signs. As Peter Florensten puts it, *différance* and the trace remove the meaning from the transcendental signified implied in the source text itself, that is, there cannot be a meaning or kernel that the source text refers to absolutely.⁵¹ As I will explain in the final section of this paper, this absence of the transcendental signified is imperative in the continued creation of texts and literature.

However, Derrida's quasi-transcendentals do not remove the possibility of meaning, rather they remove the possibility of transcendental meaning because, as Derrida writes, «the intention animating the utterance will never be through and through present to itself and to its content [...]. Above all, this essential absence of intending the actuality of utterance, this structural unconsciousness, if you like, prohibits any saturation of the context».⁵² Derrida explains that while the author's intention gives meaning to the sign in a particular context, it does not do so at the expense of all other possible meanings; even the author or animating intention cannot completely saturate the context and instil a pure 'truth' in the text. This is one of the key differences between Derrida and theorists such as John Austin, who argues that context is determinate in that it exists prior to the speech act. When Derrida writes «I shall try to demonstrate why a context is never absolutely determinable, or rather, why its determination can never be entirely certain or saturated»,⁵³ he is not claiming that context is undeterminable. Rather, in describing the contexts 'determination', Derrida argues that it is the very act of determining context that precludes it from being absolutely determinable. That is to say, that one can, and indeed must, determine the context is a result of the context not being determinable in itself. Colebrook and McHoul explain that Derrida does not advocate indeterminacy, rather that the determining factors of the context and meaning be taken into account.⁵⁴ Thus, undecidability results not from a lack of determination in the context, but rather from «the strictest possible determination of the figures of play, of oscillation, of undecidability, which is to say, of the *differential* conditions of determinable history».⁵⁵ That a context can be determined is not questioned by Derrida; rather, he questions that this context is always determinable as the same, that is to say, he challenges the notion that the context exists in a way that the sign can and will always be interpreted as meaning one thing, which would allow for a transcendental meaning. Thus, undecidability is not indeterminacy in the sense of a fluid or unstable meaning. As stated previously, Derrida argues that there is nothing outside but the text, rather it is indeterminacy in that the context cannot be saturated or transcend its reading.

⁵⁰ *Ivi*, p. 54.

⁵¹ PETER FLORENTSEN, *Translation, Philosophy and Deconstruction*, in «Perspectives. Studies in Translatology», II (1994), pp. 225-243, p. 241.

⁵² DERRIDA, *Limited Inc. Cit.*, p. 18.

⁵³ *Ivi*, pp. 2-3.

⁵⁴ CLAIRE COLEBROOK e ALEX MCHOUL, *Interpreting Understanding Context*, in «Journal of Pragmatics», XXV (1996), pp. 431-440, p. 434.

⁵⁵ DERRIDA, *Limited Inc. Cit.*, p. 145.

If we consider the two points made so far, that is the role of the supplement in deconstructing the relationship between the text and its translation and the role of neologisms such as *différance* in problematising the concept of transcendental meaning, an interesting situation develops for translation. Not only is the translation now an important part of the life of a text, as indeed it is needed to supplement the life of the text itself. Derrida also undermines any argument that would seek to marginalise the translation as being further from the original meaning, as using signs that are removed from or distanced to the transcendental or 'correct' meaning created in the text. Any issue with language, specifically how the language itself creates or shapes the meaning it seeks to express, are evident in both the text and its subsequent translations. It is from this understanding that the argument of this paper can now develop. Not only is translation necessary for the texts survival, it also allows for a new engagement with or creation of the very meaning the text desired to convey. This is one of the key ways in which translation can be understood as palingenesis; translation is not a secondary re-telling of an existing text. Rather, translation becomes the new life of the text, supplementing as it seeks to interpret the meaning of the text. As the meaning of the first text is not present in the sign themselves, in that they are not transcendental signs that produce a meaning irrespective of the context in which they are received, the translation is both an interpretation and a re-birth of the text.

However, there is more at stake than this understanding of translation after the text. As language itself is part of the way we shape and understand reality, as argued by Anderson previously, then the initial act of writing a text becomes one of translation as concepts and ideas are composed and shifted into semiotic signs and language. In exploring this, this paper will conclude with an examination of Blanchot's distinction between the work and the book in order to argue of translation as both genesis and palingenesis of literature, however, not in a way that sees translation as the ideal origin I argued against earlier.

3 CONCLUSION: BLANCHOT'S WORK OF THE BOOK

As I have argued so far, the relationship between literature and translation is not one of original to marginalised copy. Rather, translation allows for the survival and rebirth of the text as it introduces it to new languages and readers. However, both literature and its translation find themselves in a language that cannot express determinate meanings or readings; rather, there is always the possibility of new readings or interpretations. However, it is important to note that this is not a negative. As I will conclude by arguing, this plurality of meaning in language actually allows literature to be, in a way, an act of translation. Literature thus becomes the palingenesis of translation, as translation is the palingenesis of literature.

It is in the work of Blanchot that this understanding of literature as the palingenesis of translation is evident. In the final section of *The Infinite Conversation* that Blanchot explains what he terms «the absence of the book». It is here that Blanchot explains the desire of the author to produce what he refers to as the Book, which he understands as

the ideal or absolute of the book or the totality of the Work. Thus, Blanchot separates writing into the attempt to produce the ideal Book or Work of knowledge, and the book that is created from this attempt. Lkening the process to the story of Orpheus, due to Orpheus's desire to gaze upon his wife as they left the underworld in Greek mythology, Blanchot explains that the author is drawn to the Work. However, despite desiring to compose the Work, the writer ultimately fails⁵⁶ and is left with the book. This is why Blanchot concludes that «we necessarily fall short of the work».⁵⁷ Critchley explains this as a positive when he writes that, for Blanchot, «the possibility of literature is found in the radical impossibility of creating a complete work. That is to say, it is *the impossibility of literature that preserves literature as a possibility*».⁵⁸

The paradox Critchley describes here, in that the impossibility of literature is that which allows its possibility, is reminiscent of the passage from Derrida cited above where he explains that the text survives through both its translatability and untranslatability. Indeed, the similarity between Blanchot and Derrida's thought is evident in the passage in which Blanchot further explains the positivity of the absence or impossibility of the book, as he describes the absence of the book as something the book does itself, insofar as the book undoes itself, which leads not to the absence of books, rather to the future possibility of other books or works.⁵⁹ That is to say, it is the inability of language to properly express the Book that allows for other attempts in the future. Thus, in a way, literature becomes its own genesis, or rather it is in the process of always becoming its genesis, as it is through this failure that the next attempt will be made.

However, there is more here than literature as the genesis of literature. In Roman Jakobson's theory of translation, he outlines three types of translation: translation inside of a language, translation between languages and, finally, translation between different semiotic systems.⁶⁰ While he mentions specific examples, such as between a language and another medium such as dance or visual art, I believe that this can be extended beyond that. Rather than just between semiotic systems, I envisage this form of translation as between the concept or ideal and the language used to express it; to explain differently, translation between the Book and the book, the Work and the work, to use Blanchot's terms. The author is thus one who seeks to translate the ideal book into the language he or she and the reader has to use. Thus, translation is the genesis of literature as literature is the genesis for translation.

This is where the importance of the second section becomes clearer. If language was capable of expressing the ideal, then it would merely be a matter of a single genesis or origin. However, as language is open to what Derrida refers to as play, through the multitude of meanings that each sign can express, it is not the case of a single genesis. From

⁵⁶ MAURICE BLANCHOT, *The Space of Literature*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1989, pp. 170-183.

⁵⁷ MAURICE BLANCHOT, *The Infinite Conversation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 425.

⁵⁸ SIMON CRITCHLEY, *Very Little...Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*, London/New York, Routledge, 1997, p. 36.

⁵⁹ BLANCHOT, *The Infinite Conversation*, cit., p. 430.

⁶⁰ ROMAN JAKOBSON, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *The Translation Studies Reader*, ed. by Lawrence Venuti, New York/Abingdon, Routledge, 2009, p. 139.

this, all literature can be understood as both a genesis and palingenesis as it is both something new and a rebirth of something that has come before. Literature, as translation and through translation, finds itself in an endless cycle of birth, rebirth and the future birth to come.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDERSON, NICOLE, *Derrida. Ethics Under Erasure*, London, Continuum, 2012. (Citato a p. 149.)
- *Free-Play? Fair-Play! Defending Derrida*, in «Social Semiotics», XVI (2006), pp. 407-420. (Citato alle pp. 148, 149.)
- *Poststructuralism*, in *Cultural Theory in Everyday Practice*, ed. by Nicole Anderson and Katrina Schlunke, Melbourne, Oxford University Press, 2008. (Citato a p. 148.)
- BENJAMIN, ANDREW, *Translation and the History of Philosophy*, in «Textual Practice», II (1988), pp. 242-260. (Citato a p. 149.)
- BENJAMIN, WALTER, *The Task of the Translator. An Introduction to the Translation of Baudelaire's Tableaux Parisiens*, in *The Translation Studies Reader*, ed. by Lawrence Venuti, New York/Abingdon, Routledge, 2009. (Citato a p. 147.)
- BENNINGTON, GEOFFREY, *Jacques Derrida*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1993. (Citato alle pp. 147-149.)
- BLANCHOT, MAURICE, *The Infinite Conversation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003. (Citato a p. 152.)
- *The Space of Literature*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1989. (Citato a p. 152.)
- BONNEFOY, YVES, *Translating Poetry*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992. (Citato a p. 143.)
- COLEBROOK, CLAIRE e ALEX MCHOU, *Interpreting Understanding Context*, in «Journal of Pragmatics», XXV (1996), pp. 431-440. (Citato a p. 150.)
- CRITCHLEY, SIMON, *Very Little...Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*, London/New York, Routledge, 1997. (Citato a p. 152.)
- DAVIS, KATHLEEN, *Deconstruction and Translation*, Manchester, St Jerome, 2001. (Citato alle pp. 148, 149.)
- DE SAUSSURE, FERDINAND, *Course in General Linguistics*, New York, Philosophical Library, 1959. (Citato a p. 148.)
- DENHAM, JOHN, *Preface to The Destruction of Troy*, in *Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche*, ed. by Douglas Robinson, Manchester, St. Jerome, 2002. (Citato a p. 143.)
- DENT, NICHOLAS, *Rousseau*, Abingdon/New York, Routledge, 2005. (Citato a p. 145.)
- DERRIDA, JACQUES, *Limited Inc.* Evanston, Northwestern University Press, 1998. (Citato alle pp. 149, 150.)
- *Living On/Borderlines*, in *Deconstruction and Criticism*, ed. by Harold Bloom, New York/London, Continuum, 2004. (Citato a p. 147.)

- DERRIDA, JACQUES, *Of Grammatology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997. (Citato alle pp. 145-149.)
- DRYDEN, JOHN, *On Translation*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992. (Citato a p. 143.)
- FLORENTSEN, PETER, *Translation, Philosophy and Deconstruction*, in «Perspectives. Studies in Translatology», II (1994), pp. 225-243. (Citato a p. 150.)
- GREENSTEIN, EDWARD, *Deconstruction and Biblical Narrative*, in «Prooftexts», IX (2009), pp. 43-71. (Citato a p. 142.)
- JAKOBSON, ROMAN, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *The Translation Studies Reader*, ed. by Lawrence Venuti, New York/Abingdon, Routledge, 2009. (Citato a p. 152.)
- KRUGER, JAN-LOUIS, *Translating Traces. Deconstruction and the Practice of Translation*, in «Literator Society of South Africa», XXV (2004), pp. 47-71. (Citato alle pp. 149, 150.)
- MARTIN, GREGORY, *Five Sundry Abuses or Corruptions of Holy Scripture*, in *Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche*, ed. by Douglas Robinson, Manchester, St. Jerome, 2002. (Citato a p. 142.)
- NAAS, MICHAEL, *Entamer, Entame, to Initiate or Open Up, to Breach or Broach*, in *Reading Derrida's Of Grammatology*, ed. by Sean Gaston and Ian Maclachlan, London/New York, Bloomsbury Academic, 2011. (Citato a p. 146.)
- NABOKOV, VLADIMIR, *Problems of Translation. "Onegin" in English*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992. (Citato a p. 144.)
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *The Misery and the Splendor of Translation*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992. (Citato a p. 143.)
- PAUL, WILLIAM E., *English Language Bible Translators*, London, McFarland, 2003. (Citato a p. 142.)
- PAZ, OCTAVIO, *Translation. Literature and Letters*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992. (Citato a p. 143.)
- POPE, ALEXANDER, *The Chief Characteristic of Translation*, in *Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche*, ed. by Douglas Robinson, Manchester, St. Jerome, 2002. (Citato a p. 144.)
- POUND, EZRA, *Guido's Relations*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992. (Citato a p. 144.)
- ROBINSON, DOUGLAS (ed.), *Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche*, Manchester, St. Jerome, 2002. (Citato alle pp. 142, 144.)
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Emile, or On Education*, New York, Basic Books, 1979. (Citato a p. 141.)

- SCHOPENHAUER, ARTHUR, *On Language and Words*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992. (Citato a p. 143.)
- VALÉRY, PAUL, *Variations on the Eclogues*, in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, University of Chicago Press, 1992. (Citato a p. 144.)
- VENUTI, LAWRENCE, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Abingdon/New York, Routledge, 2008. (Citato alle pp. 141, 142.)
- WOKLER, ROBERT, *Rousseau. A Very Short Introduction*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2001. (Citato a p. 145.)
- WORTHAM, SIMON MORGAN, *The Derrida Dictionary*, London/New York, Continuum, 2010. (Citato a p. 146.)



PAROLE CHIAVE

Derrida, translation, the supplement, origin, palingenesis, Blanchot.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Joel Gilberthorpe is currently completing his Doctoral thesis on Derrida's concept of the 'remains' and translation. His research interests include: Ways of reading, the text as an object, politics of translating and adapting, Derrida, as well as literary and translation theories in general. He is also interested in translation and cultural practices.

joel.gilberthorpe@mq.edu.au


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

JOEL GILBERTHORPE, *Translation as Genesis*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 141–155.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

THE COMPLEXITIES OF TRANSLATING POETRY

SUSAN BASSNETT – *University of Warwick*

This essay considers some of the long-standing debates about translating poetry, and explores the strategies used to bring about creative transposition through a series of examples, including translations from Persian, Korean and Welsh. The author draws upon her own experiences both as a translator and translation scholar, also as one of the judges of the prestigious Stephen Spender poetry in translation prize for the last decade. The essay argues that the translator of a poem is both its rewriter and its recreator, and highlights the organic metaphor used by poets such as Percy Bysshe Shelley proposing that the translation of poetry necessarily involves transplantation into new soil. The essay concludes by pointing out that the two crucial elements in translating poetry are joyfulness and playfulness, which gives the lie to the old negative idea of poetry being what is lost in translation. The translation of poetry is therefore a creative act, since it results in the blossoming of a new poem in a new language.

Il saggio prende in esame una parte del dibattito di lunga data sulla traduzione della poesia e analizza le strategie utilizzate per trasporre la creatività attraverso una serie di esempi, tra i quali anche versioni dal persiano, coreano e gallese. L'autrice attinge alla propria esperienza di traduttrice e di studiosa della traduzione, anche in qualità di giudice nel corso dell'ultimo decennio del prestigioso premio per la traduzione poetica Stephen Spender. L'articolo sostiene che il traduttore di poesia è contemporaneamente ri-scrittore e ri-creatore della stessa, e sottolinea la metafora biologica impiegata da poeti quali Percy Bysshe Shelley secondo la quale la traduzione di poesia implica necessariamente il trapianto in un nuovo terreno. Il saggio si conclude mostrando come i due elementi cruciali nella traduzione di poesia siano la gioia e la giocosità, le quali sconfiggono l'antica concezione della poesia come di qualcosa che si perde nella traduzione. Tradurre la poesia è perciò un atto creativo, che sboccia in un poesia nuova in una nuova lingua.

A great deal has been written about the complexities of translating poetry, in many languages and over many centuries, yet the debates continue in every new generation. The American poet Robert Frost is famously credited as having declared that poetry is lost in translation, an absurd generalisation but a powerful one nevertheless, while the English Romantic poet, Percy Bysshe Shelley, using an organic metaphor that has often been quoted, wrote the following:

It were as wise to cast a violet into a crucible that you might discover the formal principle of its colour and odour, as to seek to transfuse from one language into another the creations of a poet. The plant must spring again from its seed or it will bear no flower- and this is the burthen of the curse of Babel.¹

What Shelley is saying here is *not* that all is lost in translation, nor that translation of poetry is impossible; rather he is saying that a crudely literal approach to translation is bound to fail, and he compares such translation to the absurd task of seeking to demonstrate through science what constitutes the colour and scent of a flower. For Shelley, colour and scent need to be experienced by the perceiver of the flower, and he continues the gardening metaphor when he suggests that a plant must 'spring again from its seed', that is, whatever constitutes the 'seed' of a poem must somehow be transplanted into

¹ SUSAN BASSNETT, *Translation Studies*, 4th ed., London-New York, Routledge, 2013, p. 71.

new soil, in a new environment. Only through this process of planting anew can a new plant grow and blossom.

The question, though, is how to determine what the 'seed' of a poem actually is. Discussions have raged over this: some have suggested that there is a 'spirit' or 'essence' of a poem that the translator must discover and seek in some way to recapture in the new version, others totally reject the idea of an indefinable essence that resists concrete analysis. Moreover, since reading is culturally determined and the way in which we approach poetry changes as aesthetic tastes change, it becomes impossible to insist that there might be any single right way to read any poem. We need only consider a case such as the ancient Greek poet, Sappho, to see how widely interpretations of her poetry have varied over time, as attitudes to female sexuality have also varied and hence have conditioned the ways in which we read her texts.

The problems of poetry translation are indeed multiple: there are linguistic issues, of course, there are issues about how to transpose poetic forms and techniques, issues of reader expectations, issues of the status of poetry in different literary systems, huge issues of cultural knowledge. If we take two recent examples of English translations of poets little known outside Europe, we can discern a number of problems that the translators have bravely tackled in their endeavours to transpose poetry from two completely different literary systems. Parvin Loloi and William Oxley, the translators of a recent collection of poems by the Persian poet Hafez,² a contemporary of Chaucer and Petrarca discuss in their preface the problems of translating a poet renowned as a master of the *ghazal*, a form that does not have any counterpart in English. Quite apart from the obvious formal poetic problems posed, they raise a number of other significant issues. Firstly, there is the question of the reliability of the source texts: Hafez himself never collected his own poems and a succession of commentators and editors over the centuries have amended the poems in accordance with their own subjective opinions. This is a problem for all translators of early texts, of course; we need only think of the controversies around the authenticity of the poetry of Catullus for example, as different versions of manuscripts have been copied and handed down to us. This raises an important point about what constitutes an *original text* in such cases, something we shall return to later in this essay.

Loloi and Hoxley highlight another problem for translators of Hafez which is inherently linguistic but has important connections with meaning and context: the ambiguity of gender in Persian. As they explain:

In Persian there is only one word to express the third person singular (he, she, it). This ambiguity of pronoun is, in fact, one important element in that strategy of simultaneous levels of meaning which is the hallmark of some of the most beautiful and profound of medieval Persian poems.³

The translators opt for a non-gender specific noun rather than a pronoun, referring to 'the Beloved' throughout their collection. Faced with the problem of form, they opt for what they term a 'quasi sonnet', arguing that perhaps the European sonnet form

² *Poems from the Divan of Hafez*, trans. by Parvin Loloi and William Oxley, Brixham, Acumen, 2013.

³ *Ivi*, p. XX.

comes closest to the unreproducible Persian *ghazal*. Their introductory comments acknowledge the difficulties they face, and stress also the fact that they worked together to produce their volume. Loloi and Oxley write in a language that is highly stylised and with a tendency towards archaising; so in *The Song of the Saki* we read the opening lines:

Come, Saki, fetch the wine that brings on ecstasy:
That bestows such excellence and generosity-
Bring me that wine for I am much dispirited,
Deprived of its bounties and not uplifted.

They also make no concessions in the poem for source cultural knowledge:

Come Saki, that wine whose cupped reflection can
Send messages even to Kay-khusrau and Jam.⁴

However they do provide a glossary of proper names at the end of the book, where we can learn that Kay-khusrau was a legendary king and Jamshid had a magical cup in which he could see the whole world. Their technique, in the terminology popularised by Lawrence Venuti, borrowing from Friedrich Schleiermacher, is one of foreignising. No concessions are made to the lack of familiarity a contemporary reader may have with Hafez and his world, and readers must therefore engage with the scholarly introduction and use the glossary in order to obtain a fuller reading of the Persian poet's work. The poems appear strange, the archaic language adding to that effect, reminding readers that they are reading poems originally composed some seven hundred years ago in a world that has long since vanished.

A completely different set of problems arise in the recent translation of the contemporary Korean poet, Lee Si-Young, whose work as described by his English language translators, Brother Anthony of Taizé and Yoo Hui-sok is «a unique combination of lyrical evocation and historical consciousness, Zen-like meditation and mundane colloquialism, poignant memories and satirical vignettes».⁵ Lee Si-Young writes very accessible poetry that is often humorous or satirical, but with an awareness of the troubled political history of his country. In the 1970s and 1980s he was imprisoned several times for political activism, but the translators suggest that even without detailed knowledge of the Korean cultural context and historical circumstances, English readers will 'easily understand' his poetry because it is rooted in the reality of everyday human experience. Accordingly, they use accessible English and free verse form. One short poem will illustrate his subject matter and their technique:

In today's sound of wind blowing in the pine trees
is the sound of my red-cheeked, five-year-old
brother's breathing.

⁴ *Ivi*, p. 74.

⁵ SI-YOUNG LEE, *Patterns*, trans. by Anthony Brother and Yoo Hui-Sok, Copenhagen-Los Angeles, Green Integer, 2014, p. 25.

He's buried in the kids' graveyard to the west of the village I used to pass through as a child.⁶

Two of the most intelligent comments on the problems posed for the translator of poetry are, in my opinion, to be found in the writings of Ezra Pound and Octavio Paz, published in 1929 and 1971 respectively. Pound's essay, *How to Read* appeared in the *New York Herald Tribune* and was later reprinted in his *Literary Essays* edited by T.S. Eliot in 1968. In this essay, Pound sets out his theory of poetic translation. He urges us to «chunk out the classifications which apply to the outer shape of the work», that is, the identifiable formal aspects, and to look at what is actually going on in a poem. He then goes on to identify what he calls 'three kinds of poetry' - I would prefer to term these as three 'aspects' of poetry. The first is *melopoeia*, which refers to the musical properties of words and which adds a dimension «over and above their plain meaning». This can be appreciated by a foreign reader «with a sensitive ear» but is practically impossible to translate, «save perhaps by divine accident or for half a line at a time».

His second aspect is *phanopoeia*, «the casting of images upon the visual imagination». This, he claims can be translated «almost, or wholly intact», adding that it is almost impossible for a translator to destroy, unless the translator is incompetent or ignorant.

But the third aspect, *logopoeia* «does not translate». For this is the use of words beyond their direct meaning, and which «holds the aesthetic content of which is peculiarly the domain of verbal manifestation». Under this we might include word play, double meanings, puns, culturally specific words, allusions etc. which can only be translated, as Pound puts it, when a translator, having «determined the original author's state of mind» may or may not be able to find «a derivative or an equivalent».⁷ Pound was a founder of the Imagist movement, so it is perhaps unsurprising that he should appear to be arguing that the casting of images on the visual imagination is the easiest aspect of poetry to translate, but his suggestions are sound. The translation of multidimensional words used by a poet in specific ways beyond what he calls their direct meaning is pretty well impossible, as is the reproduction of meaningful musical properties. What he seems to be suggesting here comes close to Shelley's idea of transplanting a seed: the translator's task is to find a solution that works in the target language based on his or her assessment of what the original text was trying to do, something that today might be termed a functionalist approach. With some poetry, Pound declares, the solution will always be a compromise; he was of the view that there were no adequate translations of Ancient Greek in English, for example, but in his own translation practice he tried out all kinds of experiments, always with the aim of creating a good poem in English that bore, in some way or another, a resemblance to the original. Whenever I read Pound's essays I am struck by the combination of boldness and erudition in his work. However much his translations have been criticised for being inaccurate (a terminology of which he was deeply contemptuous) what comes across is the amount of time he spent researching the

⁶ *Ivi*, p. 123.

⁷ EZRA POUND, *How to read* [1929], in *Translation – Theory and Practice. A Historical Reader*, ed. by Daniel Weissbort and Astradur Eysteinnsson, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 285.

poets whose work he chose to translate. His essay on Cavalcanti,⁸ for example, is an extraordinarily sensitive work of scholarship and shows the extent of his grasp of medieval Italian and of the medieval world more generally. It is also self-critical, in that he points out that his own earliest translations of Cavalcanti were too heavily influenced by Victorian poets such as Dante Gabriel Rossetti, noting that he had not yet found his own language, a language for his own time, for Pound understood that a translator of poetry must aspire principally to create a poem for a new generation of readers and in so doing to give those readers a sense of what the original might have been like.

Pound would, I am sure, have been very much impressed by Octavio Paz's views about translation, which appeared in *Traducción: Literatura y Literalidad*. An extract from this book was published in English translation in an important anthology of writings about translation, published by the University of Chicago Press in 1992. Here Paz sets out his famous theory about translation as a creative act. Translation, he argues, is paradoxical, because although it seeks to overcome the differences between languages, at the same time it reveals those differences more fully. This leads him to propose that all texts are, in a way, translations of other texts, 'translations of translations of translations:

No text can be completely original because language itself, in its very essence, is already a translation-first from the nonverbal world, and then, because each sign and each phrase is a translation of another sign, another phrase. However, the inverse of this reasoning is entirely valid. All texts are originals because each translation has its own distinctive character. Up to a point, each translation is a creation and thus constitutes a unique text.⁹

«Up to a point», as he says, translation is a creation, and he goes on to clarify this. The task of the poet and the task of the translator are inverted processes of poetic creation. The poet constructs a poem «a verbal object of irreplaceable and immovable characters», then the translator takes that verbal object «dismantling the elements of the text, freeing the signs into circulation, then returning them to language».¹⁰ This image of the translator as liberator is very empowering, a far cry from the old images of the translator as copier or imitator. Paz points out that when a poet sits down to compose a poem, he or she is not sure where the poem will lead, whereas when a translator sits down with that poem the task is to reproduce it somehow for readers unable to access the original: «The result is the reproduction of the original poem in another poem that is...less a copy than a transmutation. The ideal of poetic translation, as Valery once superbly defined it, consists of producing analogous effects with different implements».¹¹

Both Pound and Paz viewed translation as a creative act; both also pointed out that the first step in the translation process is reading; reading not only the poem that is to be

8 GUIDO CAVALCANTI, *Sonnets and ballate*, with translations of them and an introduction by Ezra Pound, London, S. Swift, 1912.

9 OCTAVIO PAZ, *Translation, Literature and Letters* [1971], in *Theories of Translation from Dryden to Derrida*, ed. by Rainer Schulte and John Biguenet, trans. by Irene del Corral, Chicago, Chicago University Press, 1996, pp. 152-162, p. 154.

10 *Ivi*, p. 159.

11 *Ivi*, pp. 159-160.

translated with great care, but reading as much as possible around the poem. In short, the translator needs to have an understanding not only of the mechanics of an individual poem, but also to try to understand how that poem might have worked in its original context. Such reading can involve reading previous translations, if they exist, reading other work by the same poet, reading work by contemporaries of the chosen poet and reading to understand more about the poet's world. At the same time, a translator needs to be aware of the norms prevailing in his or her own time, hence needs to have an understanding of how language and aesthetics are changing at any given time. This is what Pound means when he says that his first translations of Cavalcanti were inadequate because he had not yet discovered his own poetic translatorial voice and so was held back by his over-reliance on the language and poetic conventions of a previous generation.

2

Last year, in 2014 I stood down as one of the judges of the Stephen Spender Poetry in Translation Prize. I did so with some regret, but 10 years is long enough to serve as literary judge and it was time to step aside. I had been instrumental in setting up this prize, with the late Daniel Weissbort and the wonderful administrator of the Stephen Spender Foundation, Robina Pelham-Burne, following the request of the trustees to 'do something for translation'. Spender, one of the great English poets of the first half of the twentieth century had been interested in translation, and his family wanted to honour him by creating a prize. The year the prize came into being was significant in another way: in 2004 the British government under Tony Blair took the astonishingly backward step of abolishing compulsory foreign language teaching in English secondary schools. This led, inevitably, to a catastrophic decline in foreign language learning, and to the closure of a number of university language programmes across the country. Modern Languages, it seemed had become as threatened as classical languages had been in the 1980s. The dominance of English as a world language was leading to a new kind of cultural imperialism, whereby knowledge of other languages was viewed as a luxury at best, irrelevant at worst.

It is beyond the scope of this essay to discuss the effects of that policy, though thankfully there has been some small reversal and the aim now is to reinstate language teaching from primary school onwards. When we met to discuss how best to continue the legacy of Stephen Spender's interest in poetry translation, we devised a prize that would be open to young people at school and university, hence below the age of 25, with the hope that this might send an encouraging message to beleaguered teachers. The judging panel, besides myself and Daniel Weissbort, consisted of a well-known translator and the then editor of the literary pages of *The Times*, since that newspaper had also agreed to contribute some funding.

Several significant details emerged from the 2004 competition. Firstly, there was great enthusiasm and several hundred entries (these days there are in excess of 700 entries every year) from young people of all ages. Indeed, the beautiful translation of a Spanish poem by a child of 9 led Matthew Spender, in the following year, to endow a prize for entries by children under the age of 14, and here too there are always well over 150 entries every year. We were then urged on all sides to open the competition to people over 25,

and so we did, which meant that in 2005 there were 3 categories: under 14, under 18 and Open, that is, open to anyone over the age of 18. We judge anonymously, of course, but we do have a spread sheet with the date of birth of each entrant. The youngest winner to date is 9 years old, the oldest in her late 80s.

Secondly, we all felt that the decision to insist on a 300 word comment along with each translation was an important part of the process. Contestants therefore submit a poem, or an extract from a longer poem, together with a copy of the original and a 300 word comment. These comments have been invaluable not only in terms of enabling the judges to understand each individual translator's strategy, but also for the translators themselves to reflect on what they have done and why they have done it.

The number of entrants has grown each year, and so has the range of languages. As a judging panel we could manage around 14 languages, ancient and modern, and whenever we needed help we had a team of experts willing to assist. That proved enormously valuable in 2014, when one of the entries that we all liked but which had been translated from a language none of us knew, turned out to have been plagiarised, and it took the expert reader to inform us of this. As an example of the range of languages submitted, in 2014 the winner of the Under 14 category translated a poem by the Belgian poet, Jean Dominique, and we commended poems from Spanish, French and Polish. The winner of the 18 and under category chose a passage from Homer's *Iliad*, with prizes and commendations also given for translations from Anglo-Saxon, German and French. The winner of the Open category produced several superb translations of work by Jan Wagner, and we awarded the second and third prizes to translations of the Welsh poet Dafydd ap Gwilym and the Latin poet Martial, commending several poems from German, Spanish and French. In previous years we have had winning translations from Dutch, Romanian, Irish, Italian, Greek, Chinese, Swedish, Russian, Polish, Lithuanian, Uzbek, Provençal, Old French, Old Norse, and many more. We have had poems in dialect (Belli translated into Yorkshire dialect stays in my mind), fragments from ancient Assyrian texts, comic poems, deeply moving poems, political poems and the solutions presented by translators have been fascinating. We even had a poem by Catullus presented as a text message one year, in Textspeak. This, of course, is where the comments are so valuable. The translator of the winning translation from Martial's *Epigrammata* (number 44, from Book 3) has this to say about his method:

I 'listened' to Martial. My long-lapsed A-level Latin was initially inadequate as a means of resurrecting the sound of the Latin verse. But repeated readings aloud brought me to some sense of the rhythms and textures of Martial's language. I came into some sort of touch with his 'voice', and those of his protagonists here.¹²

Pound would have approved of this strategy, and would also have approved of the comment by the young student translator of an Anglo-Saxon riddle. The poem opens with a repeated word - *Wenne, wenne, wenichenne*, a line which the translator repeats so as to introduce what he terms the chanting folkloric quality of the original. He then

¹² ROBERT HULL, *Commentary*, in *The Stephen Spender Prize Booklet*, 2014, p. 16, http://www.stephen-spender.org/_downloads_general/Stephen_Spender_Prize_2014.pdf.

explains why he has chosen to extend the poem in modern English, building on the incantation effect (the poem is a riddle, a charm against warts) and explains which elements he has chosen to keep, and which he has developed while endeavouring to stay with what he sees as a ‘strange and exciting’ little poem ‘that rarely sees daylight except in fusty academic texts’.

One element that has recurred over and over through the years I have been judging this prize is the desire to give poems a new life, often stated explicitly as resurrection. This reminds us of Walter Benjamin’s ideas about translation acting as a means of ensuring the survival of a text. Today’s translators not only seek to bring texts to life in a new context, but are motivated by the desire to introduce their contemporaries to poems that would otherwise be forgotten.

As judges, we have sometimes been criticised for allowing ‘unfaithful’ translations to win prizes. By unfaithful, our critics mean that the translator has deviated from the original in some significant way, - adding, deleting, modernising, changing the context- translators do all kinds of things as they carry out their tasks. Our main criteria were twofold- firstly, that the poem should work as a good poem in English, and secondly that there should be a relationship with an original in another language. Quite what that relationship might be is, in our view, up to the individual translator to determine.

In her comment on her prize-winning translation of Dafydd ap Gwilym’s poem, *The Wind*, Gwyneth Lewis, the distinguished Welsh bilingual poet, notes the extreme difficulty of translating the work of the man who is generally considered to be the greatest of all Welsh medieval poets. She points out that this is in part due to the metrical complexity of the *cywydd*, the measure he invented, which consists of seven-syllable couplets with alternate feminine and masculine rhymes. For her part, she says that she did not attempt to reproduce this in English, and that her aim was «to preserve the brilliance of ap Gwilym’s metaphorical thinking while retaining his metrical lightness of touch». Summing up her translation strategy, she notes that while Welsh poetry is syllabic, English poetry is accentual: «Dafydd ap Gwilym’s extreme concision in Welsh is hard to convey within seven syllables and without a sense of strain. My priority has been to capture the tone of the poet’s wit and his *joie de vivre*». Welsh medieval poetry presents such huge translation problems that the translators of a collection of ap Gwilym’s poetry, H. Idris Bell and David Bell included an introduction of 103 pages to their volume. The Introduction is in two parts, the first of which gives details of Dafydd ap Gwilym’s life and works, while the second is entitled *The Problem of Translation*. The translators identify a range of problems: for a start, there is the problem of the status of the original, since there are conflicts of manuscript evidence. Indeed, not very much is known about his life either; he seems to have been born somewhere between 1315 and 1320 and to have died somewhere between 1350 and 1370. The one thing that is clear is that he was a highly original voice writing innovative poetry that both drew upon the bardic Welsh traditions and adopted aspects of the courtly love poetry which had spread from Provence through the courts of Europe. So with Dafydd ap Gwilym we have a poet about whom little is known, poems that have gone through countless manuscript amendments so that establishing a canon of his writing is extremely difficult, a poet whose bravura in handling

traditional forms in Welsh was combined with formal innovations that made him stand out from his contemporaries. To that we must add the complexity of Welsh poetics more generally (*cynhanedd* for example, exists only in Welsh poetry) and the completely different literary traditions. Given the impossibility of rendering his metrical patterns into English, along with the impossibility of translating some of his words because they do not exist in English either, translators have to take a leap into the abyss as they endeavour to create poems that will function in English. As David Bell puts it:

I believe, personally, that perfect translation would only be possible if the translator could live again the mood of the poet, feeling as it were back through the written page to the first conception, and could then recreate the poem in an idiom, at once his own and consequently vital, and at the same time moulded by the poet's own speech. In this sense a translator is comparable with the dramatic poet who allows himself to be the vehicle through which another speaks. If the most desirable quality in a translation is that it should be a vital, living thing, to be, as we say, "poetry", it is also true that language lives because of the feeling which vivifies it, and its life must come "as easily as the leaves of a tree".¹³

It is significant that this translator also uses organic imagery and insists on the importance of creating something 'vital', that is alive, in terms that take us back to Shelley and to Benjamin in different ways. But the Bell translations aimed for that vitality within the conventions of their own time (the book was published in 1942), when archaising rather than modernising was prevalent. If we compare their version of the poem translated by Gwyneth Lewis we can see how the prevalence of different norms lead the translators down very different paths in their endeavours to recreate a form and a style from another age. The first verse of the Bells version runs as follows:

You nimble wind, come from on high,
With roar and bluster hastening by,
Strange visitant, with your hoarse din,
Footless, wingless paladin,
I marvel how from your heavenly home
Without feet you are hither come,
And how swiftly, even now,
You fly hence o'er yonder brow.

The rhyming couplets dominate the poem, and seem both over-simplistic and weighty. The wind (in their version it is specified as the *north* wind) is compared to a knight, a paladin. In Gwyneth Lewis' version the wind is a noisy, but wondrous hero:

Sky wind, skilful disorder,
Strong tumult, walking by there,
Wondrous man, rowdy-sounding,

¹³ DAFYDD AP GWILYM, *Fifty Poems*, ed. by H. Idris Bell and David Bell, London, Honorable Society of Cymmrodorion, 1942, p. 71.

Hero with nor foot nor wing.
 Yeast in cloud loaves, who's been thrown out
 Of sky's pantry with not one foot
 How swiftly you run, and so well
 This moment above the high hill.

There is no 'I' persona in this verse, and the 'heavenly home' of the Bell translation is replaced by a new image, 'sky's pantry'. The wind, depicted as the yeast in the cloud loaves, has been thrown out and is on the run. Then as the poem develops, the speaker asks the wind to take a message to his beloved, Morfudd, to tell her that he will always be her loyal slave. The last lines of the poem in the two versions give a very different picture of the wind:

Hence, with fair weather get you gone,
 And you shall see my lovely one;
 Gold-haired Morfudd you shall find-
 Fair befall you, noble wind!

Climb, hold her in your spotlight,
 Then plunge down, heaven's favourite.
 Go to Morfudd Gray the blonde
 Come back safely, holy vagabond.

The Bell translation is in mock-medieval English, the wind is 'noble', Morfudd is 'gold-haired'. In Lewis' translation the wind is a vagabond, continuing the image of mischief established at the start of the poem, Morfudd is referred to colloquially as 'the blonde' and another new image is added, that of the wind turning a spotlight onto the beloved, which adds a contemporary note. When I compared the original Welsh, which is helpfully printed on the facing page of both translations, there were two additional lines in the Bell version that are not present in the Lewis, which reinforces the point about the difficulty of establishing a reliable original.

From this brief comparison of two versions of the 'same' poem we can see how different translators have sought in different ways to bring a long dead poet to a new set of readers. Both have been mindful of the difficulties posed by both form and content, both have endeavoured to avoid over-literalism. The difference between the two is that Lewis has created a much better poem, by steering, as she puts it, 'a middle course' between language consistent with the historical period of the poem and the use of a totally contemporary English vocabulary. In this way, she suggests, her translation will be less likely to become dated. In contrast, the Bell translation, for all its good intentions, does appear dated. It is also less adventurous in terms of both language and imagery. Lewis, one of Wales' leading contemporary poets takes risks that the other, more academic translators avoid, and the result is a much stronger, more individualistic poem.

The translator of a poem is, in my view, its rewriter and recreator, with the responsibility of producing a poem in the target language that will give readers some sense of

what the original is like. The translation will, inevitably, be a completely new poem for, if we continue with Shelley's metaphor, the transplanted seed will have grown into a new version of the original plant. It is therefore absurd to suggest that poetry is what gets lost in translation; rather we should recognise that a translated poem has a life of its own, as it comes in to being in a new context. The years I have spent judging the Stephen Spender poetry translation prize has shown me an astonishing range of creative solutions adopted by translators of all ages and from many different languages. As one of my fellow judges, the poet and translator George Szirtes puts it, for the translator there can be «joy in language and joy in form» and equally, «joy in exploration, particularly when it comes to interpretation».¹⁴ Joyfulness and playfulness are the two crucial elements in translating poetry that are so often overlooked and which give the lie to the negative discourse of loss and betrayal that deserves finally to be dismissed.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AP GWILYM, DAFYDD, *Fifty Poems*, ed. by H. Idris Bell and David Bell, London, Honorable Society of Cymmrodorion, 1942. (Citato a p. 165.)
- BASSNETT, SUSAN, *Translation Studies*, 4th ed., London-New York, Routledge, 2013. (Citato a p. 157.)
- CAVALCANTI, GUIDO, *Sonnets and ballate*, with translations of them and an introduction by Ezra Pound, London, S. Swift, 1912. (Citato a p. 161.)
- HULL, ROBERT, *Commentary*, in *The Stephen Spender Prize Booklet*, 2014, p. 16, http://www.stephen-spender.org/downloads_general/Stephen_Spender_Prize_2014.pdf. (Citato a p. 163.)
- LEE, SI-YOUNG, *Patterns*, trans. by Anthony Brother and Yoo Hui-Sok, Copenhagen-Los Angeles, Green Integer, 2014. (Citato alle pp. 159, 160.)
- PAZ, OCTAVIO, *Translation, Literature and Letters* [1971], in *Theories of Translation from Dryden to Derrida*, ed. by Rainer Schulte and John Biguenet, trans. by Irene del Corral, Chicago, Chicago University Press, 1996, pp. 152-162. (Citato a p. 161.)
- Poems from the Divan of Hafez*, trans. by Parvin Loloï and William Oxley, Brixham, Acumen, 2013. (Citato alle pp. 158, 159.)
- POUND, EZRA, *How to read* [1929], in *Translation – Theory and Practice. A Historical Reader*, ed. by Daniel Weissbord and Astradur Eysteinnsson, Oxford, Oxford University Press, 2006. (Citato a p. 160.)
- SZIRTES, GEORGE, *Dumb Waiters, Speaking Likeness, Spitting Image*, in *One Poem in Search of a Translator. Rewriting 'Les Fenêtres' by Apollinaire*, ed. by Eugenia Loffredo and Manuela Perteghella, Oxford, Peter Lang, 2006, pp. 135-147. (Citato a p. 167.)

¹⁴ GEORGE SZIRTES, *Dumb Waiters, Speaking Likeness, Spitting Image*, in *One Poem in Search of a Translator. Rewriting 'Les Fenêtres' by Apollinaire*, ed. by Eugenia Loffredo and Manuela Perteghella, Oxford, Peter Lang, 2006, pp. 135-147, p. 146.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Susan Bassnett was educated in Denmark, Portugal and Italy, acquiring various languages in childhood. She established postgraduate programmes in Comparative Literature and then in Translation Studies at the University of Warwick where she also served twice as Pro-Vice-Chancellor. She continues to lecture and run workshops around the world and her current research is on translation and memory. She is an elected Fellow of the Institute of Linguists, elected Fellow of the Royal Society of Literature and a Fellow of the Academia Europaea. In recent years she has acted as judge of a number of major literary prizes including the Times/Stephen Spender Poetry in Translation Prize, the Independent Foreign Fiction Prize and the IMPAC Dublin prize. She is also known for her journalism, translations and poetry.

S.Bassnett@warwick.ac.uk


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SUSAN BASSNETT, *The Complexities of Translating Poetry*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 157–168.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

TEORIA E PRATICA DELLA
TRADUZIONE

TERRITORI DI BABELE. AFORISMI SULLA TRADUZIONE DI JEAN-YVES MASSON

RICCARDO RAIMONDO – *Université Paris-Sorbonne*

Jean-Yves Masson pubblica i suoi aforismi sulla traduttologia nel 1991. Attraverso questi inediti precetti, possiamo seguire un filo conduttore che si dipana dalle origini della riflessione sulla traduzione fino alle più recenti teorie.

In 1991 Jean Yves Masson published his aphorisms on Translation Theory. Following these original guidelines, we are able to trace the developments of translation theory from its origins to the present.

I INTRODUZIONE DEL TRADUTTORE*

Jean-Yves Masson pubblica questi aforismi nel gennaio del 1991 nella prestigiosa rivista «Corps écrit».¹ Sono passati più di dieci anni, e ci si potrebbe domandare, a ragione, del resto, il motivo della loro traduzione. In effetti, attraverso questi enigmatici precetti sul tradurre – o meglio sulla traduttologia – è possibile seguire un filo conduttore che si dipana in un intrico di forme e geometrie, dalle origini della riflessione sulla traduzione fino alle più recenti teorie. La traduzione di questi aforismi – dal sapore poetico, misterioso, quasi esoterico – ha posto non pochi problemi. Ho cercato di restituire al lettore, non solo la profondità del messaggio, ma anche la difficoltà della forma; non solo la forza di certe massime chiare, nette, precise, ma anche la tortuosità e l'oscurità di alcuni passaggi. Il mio obiettivo non è stato quindi quello di *spiegare* questi aforismi, ma ho voluto restituirli al lettore italiano cercando di utilizzare un metodo che aspira – secondo una riflessione di Friedrich Schleiermacher – a «produrre nel lettore, grazie alla traduzione, la stessa impressione [...] [che] egli riceverebbe se leggesse l'opera nella sua lingua originale».² Ed è un'impressione che deriva da una complessità umana, intellettuale, letteraria. L'ispirazione che nutre questi aforismi è infatti la testimonianza di un lungo e poliedrico percorso di docente, di traduttore, di poeta. Cercherò quindi, nelle poche righe seguenti, di tracciare una mappa del pensiero teorico di Jean-Yves Masson, attraverso le sue idee, le sue contaminazioni e, soprattutto, i suoi aforismi. La mia speranza è che questa introduzione aiuti il lettore a leggere questi precetti sulla traduzione, gustandone pienamente tanto la profondità del pensiero quanto l'astuzia dello stile, assaporandone tanto la riflessione filosofica quanto la suggestione poetica.

Secondo José Ortega y Gasset, il problema della traduzione «per quanto poco noi lo esploriamo, ci conduce fino agli arcani più segreti del meraviglioso fenomeno della parola».³ La traduttologia, come disciplina umanistica ma anche – oserei dire – come

* Le citazioni estratte da opere in lingua straniera sono tradotte a cura dell'autore.

1 JEAN-YVES MASSON, *Territoire de Babel. Aphorismes*, in «Corps Écrit», xxxvi (2003), pp. 156-160. Questi aforismi, insieme ad altri di J.-Y. Masson, saranno successivamente pubblicati nella raccolta *Le chemin de ronde*, Montélimar, Voix d'Encre, 2003.

2 FRIEDRICH SCHLEIERMACHER, *Des différentes méthodes du traduire*, trad. par Antoine Berman et Christian Berner, Paris, Seuil, 1999, p. 53.

3 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Misère et splendeur de la traduction*, sous la dir. de François Géral, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. II.

vocazione, si occupa di scrutare, sorvegliare, registrare questo processo misterioso che si cela dietro la Parola. Vi è dunque, sempre, una zona di confine, una zona d'ombra, oltre la quale il discorso sulla traduzione deve cedere il passo all'ignoto, al segreto. Vi è sempre un margine di mistero in ogni traduzione e in ogni discorso sulla traduzione. Questa caratteristica del tradurre, inviolabile e misteriosa come una spada nella roccia o la ricerca del Graal – caratteristica che forse apparenta la traduttologia alla poesia, alla mistica o alla teologia⁴, ne ha fatto il terreno privilegiato d'ogni sorta di razzia intellettuale. Le ispirazioni, le scuole, le ideologie più disparate hanno saccheggiato dal giardino della traduzione, inseguendo il sogno di coglierne il frutto segreto, proibito, nascosto. Come il Divino nelle favole sufi si nasconde nel cuore dell'uomo per non essere trovato, compreso, afferrato, così la traduzione si nasconde nel testo, ne è dunque un'implicita *qualità* – non potendo la traduzione comprendere nulla, ma solo essere *compresa*. Così il primo aforisma: «Non è tanto la traduzione che *comprende* il testo, ma è il testo che la comprende, che comprende tutte le sue traduzioni».

La traduzione quindi – e tutto ciò potrebbe anche apparire evidente – deve essere sempre considerata nella sua relazione con un testo e con una lingua, poiché sono loro (il testo e la lingua) a comprendere la traduzione, e mai viceversa. Di conseguenza, la traduzione non è mai *in se stessa*, ma è sempre in confronto a qualcos'altro: una lingua in confronto a un'altra, un testo in confronto a un altro, un'arte (ad es. la scrittura) in confronto a un'altra (ad es. il cinema quando si parla di traduzione infrasemiotica). La traduttologia, ed in particolare la filosofia della traduzione, ci interroga sul meccanismo fondatore di questo delicato strumento, sul suo nocciolo duro, sulla sua vocazione originaria. Ed è proprio la filosofia della traduzione – e le sue implicazioni ermeneutiche – che sorregge certi pilastri del pensiero teorico di Masson. Secondo un aforisma, la traduzione è «quel punto d'incontro rigorosamente impossibile, e tuttavia sempre sognato, fra la *lettura* e la *scrittura*» – ed io intenderei queste due nozioni, *lettura* e *scrittura*, nel loro più ampio significato possibile. La traduzione è, da questo punto di vista, un ponte, un salto, un passaggio, una relazione letteraria cruciale, che riguarda al tempo stesso l'atto della ricezione (*lettura*) e quello della creazione (*scrittura*), in un susseguirsi di percorsi incrociati, di arditissimi andirivieni, attraverso i quali i contorni di queste due nozioni vanno man mano sfocandosi...

A partire dal *De optimo genere oratorum* di Cicerone, passando attraverso le argomentazioni romantiche sulla traduzione, è arrivata fino ai nostri giorni tutta una tradizione che considera il tradurre come una «ricreazione poetica dell'opera, *Nachdichtung*, dunque poesia, affare di poeti (di creatori)», una tradizione che si serve di «un procedimento critico, filologico, un processo ermeneutico, d'interpretazione dell'opera»,⁵ come ha fatto recentemente notare Masson. Questo *affare di creatori* è esattamente il genere di affari che ho voluto intraprendere con la traduzione di questi aforismi. Per di più, questa stessa espressione, *affare di creatori*, rende bene l'idea di un ambito che riguarda al tem-

4 Per una teologia della traduzione vedere, ad esempio, JEAN-RENÉ LADMIRAL, *Pour une théologie de la traduction*, in Idem, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, pp. 257–282.

5 JEAN-YVES MASSON, *Ortega y Gasset : les enjeux éthiques e anthropologiques d'une philosophie de la traduction*, in José Ortega y Gasset, *Misère et splendeur de la traduction*, sous la dir. de François Géral, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 116.

po stesso un'occupazione molto *pratica* – in particolare quella degli «affari» – e una ricerca molto più astratta che mira a ripercorrere tutti i *momenti* letterari fino alla genesi dell'opera. Con parole diverse, ma seguendo una simile ispirazione, Jean-René Ladmiral ha voluto definire la traduzione come «la sfida di una curiosa dialettica fra *teoria* e *pratica*». ⁶ Ecco che la traduzione appare, attraverso queste considerazioni, in tutta la sua complessità, e si aprono nuove strade di riflessione che riguardano, nello specifico, le nozioni di lettura e di scrittura, di ricezione/interpretazione e di emissione/(ri)creazione. Masson riporta il discorso sulla traduzione a una dinamica che si nutre della tensione fra poli opposti.

Siamo di fronte a una dialettica che dovrebbe essere posta alla base d'ogni discorso sulla traduzione, e che la contemporaneità ha declinato – alla luce delle teorie di Jean-René Ladmiral – nella dicotomia fra *sourciers* e *ciblistes* oppure, utilizzando una terminologia inglese, fra *source-oriented* e *target-oriented*. Questi aforismi di Masson, da una parte evocano una nozione cruciale all'interno di questa dialettica (ossia quella di *rispetto*), dall'altra sembrano preannunciare l'ipotesi di un *continuum* fra i suoi due poli opposti. Questa ipotesi sarà poi ripresa da Masson durante gli anni successivi.

In primo luogo, la nozione di *rispetto* mitiga ogni deriva teorica troppo letteralista (*sourcière*) attraverso la *conditio sine qua non* del dialogo fra l'originale e il testo d'arrivo, cosicché «se la traduzione rispetta l'originale, essa può e deve anche dialogare con lui, fargli fronte, e tenergli testa» senza che vi sia un «annientamento di colui che rispetta nel suo proprio rispetto» – come leggiamo negli aforismi. Ecco che il testo tradotto appare come «un'offerta fatta all'originale» piuttosto che come un processo linguistico che mira all'esattezza, alla precisione, all'utopia letteralista di una traduzione trasparente. Infine, la nozione di *rispetto* obbliga a interrogarsi sulla necessità di un'etica della traduzione,⁷ e sull'onesta distanza da mantenere al fine di non applicare una «logica della violenza»⁸ al testo originale.

Introdurrei il secondo aspetto della questione attraverso il penultimo aforisma che ci conduce sulla rotta di un pensiero antico, «per tracciare un cammino, un'*ombra*, e un'orizzontalità [...] per riapprendere una parola obliqua, uguale a quella degli oracoli di Apollo, il dio obliquo, *loxias*». Invece d'una teoria che fissa le sue coordinate sull'assolutismo dei suoi assunti (sulla «*verticalità*»), questi aforismi suggeriscono di adottare un teorema *orizzontale*, una parola obliqua, *transitiva* (ossia – dal significato letterale del termine – che si estende dal soggetto all'oggetto, quindi da un polo all'altro). D'altronde, come leggiamo negli aforismi,

ciò ch'è difeso all'interno di Babele, forse, è la dimensione della *verticalità*.
Babele, che è Torre, punta verso un Mezzogiorno che gli è proibito, come verso
un perfetto adeguamento della parola a sé stessa, senza ombra portata. Ciò che

6 JEAN-RENÉ LADMIRAL, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 157.

7 Per una riflessione su un'etica della traduzione vedi ANTOINE BERMAN, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 47n e pp. 91-95.

8 Traduco *logica della violenza* per «logique du viol». Per questa espressione vedere: LADMIRAL, *Sourcier ou cibliste*, cit., pp. 129-134; JEAN-RENÉ LADMIRAL, *Viol et consentance*, in «La Traductière», IV-V (1987), pp. 88-91.

Dio punisce all'interno di Babele, è forse un uso del linguaggio che cessa di essere transitivo per significare solo sé stesso e la sua chiusura su di sé.

Questo pensiero, come ho preannunciato, diventa cruciale nella riflessione di Masson sulla dialettica fra *soucièrs* e *ciblistes*, una riflessione che già questi aforismi sembrano possedere *in nuce*. Masson ipotizza dunque un *continuum* fra i due poli, una concezione per così dire transitiva e obliqua della dialettica in questione. Ispirandosi agli studi di Goethe sulla polarità elettrica, Masson può affermare che i due termini opposti «dal momento in cui li consideriamo come dei poli, permettono di analizzare i fenomeni concreti attraverso la loro maggiore o minore vicinanza a uno dei due poli; essi si trovano, certamente, da una parte o dall'altra, ma per la maggior parte del tempo vi è sempre all'interno di un dato spazio, che dipende da uno dei due poli, una parte più o meno grande che tende verso l'altro [...]. In un certo numero di casi, può accadere che il traduttore abbia deciso di eseguire delle traduzioni *sourcières* nel bel mezzo di un lavoro che possiede un'ispirazione globalmente *cibliste* – e viceversa».⁹

Un'altra nozione fondamentale, che troviamo in questi aforismi, e che è alla base della filosofia della traduzione, è certamente quella dell'interpretazione, dell'ermeneutica. Possiamo dire, utilizzando un altro aforisma di Masson, che «Il cattivo traduttore spiega con precisione poiché non ha capito». All'opposto – ma questo Masson non lo dice – cosa dovremmo pensare del buon traduttore? Evidentemente il buon traduttore non spiega, piuttosto *crea*, o meglio *ricrea* imitando, poiché egli ha capito, *compreso* quindi interpretato. Potremmo arrivare a dire, con Antonio Prete, che «ogni forma di traduzione è un grado o un aspetto o un passaggio di quel processo che il sapere della letteratura ha chiamato imitazione».¹⁰

Si tratta quindi di considerare la traduzione un'esperienza cruciale del linguaggio, come una facoltà fondamentale della lingua e non come uno strumento marginale, infine, come un'attività letteraria creativa piuttosto che un meccanismo secondario nell'ambito della ricezione culturale o del professionalismo. Mi sembra necessario, di conseguenza, pensare la traduzione come un'attività *interna* al linguaggio.

Di un differente avviso, Walter Benjamin, nel suo saggio *Il compito del traduttore*, ha parlato della traduzione come di una «forma»¹¹ e di una *forma specifica* delle pratiche umane. Secondo Benjamin la traduzione sarebbe «una maniera, in un certo modo provvisoria, di comunicare nel rapporto con l'alterità delle altre lingue».¹² Come *forma specifica*, la traduzione, a differenza dell'opera letteraria, non si trova «al cuore della foresta della lingua stessa, ma al contrario al di fuori, di fronte e, senza penetrarvi, essa invoca l'originale solo in quei luoghi unici dove può far percepire, nella propria lingua, l'eco di un'opera scritta in una lingua straniera».¹³

9 JEAN-YVES MASSON, *La traductologie de Jean-René Ladmiral et l'héritage du classicisme*, in «Septet», III (2012), pp. 61-62.

10 ANTONIO PRETE, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 25.

11 WALTER BENJAMIN, *La tâche du traducteur*, in Idem, *Expérience et pauvreté*, trad. par Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. III.

12 *Ivi*, p. 121.

13 *Ivi*, p. 125.

Da questo punto di vista, la traduzione apparirebbe come un'attività in qualche modo *marginale* del linguaggio, quasi che la lingua si servisse della traduzione come di un ponte o di un *porte-parole* verso altre lingue. Questa concezione, evidentemente, rischia di escludere dalla *praxis* del linguaggio ogni processo e ogni meccanismo proprio all'atto del tradurre. Si tratta, seguendo l'analisi di Jean-René LADMIRAL, di un approccio alla traduzione che si serve di una «interpretazione semantica, la quale non è nient'altro che il processo linguistico attraverso il quale un locutore “semantizza” una sequenza di significanti di una data lingua».¹⁴ La traduzione sarebbe allora, secondo questa visione, un arnese linguistico per far dialogare due sistemi semantici differenti, dando per scontato che il sistema-lingua sia fondato su tale *semantizzazione*. Tuttavia, potremmo immaginare, a un livello più profondo, un altro approccio alla traduzione che si potrebbe chiamare *ermeneutico*, attraverso il quale «la soggettività di un lettore si appropria di un testo e gli dona un senso globale, al di là dell'interpretazione semantica degli enunciati linguistici: l'interpretazione tende allora a prolungarsi in un commentario, la cui ambizione e pertinenza possono essere di ordine filosofico, estetico e letterario, teologico...».¹⁵

Allo stesso tempo, se un atto traduttivo genera e presuppone un atto ermeneutico, non è necessariamente vero, come dimostra Umberto Eco,¹⁶ che ogni atto interpretativo è una traduzione. Tuttavia, è importante sottolineare che solo ponendo il problema ermeneutico al centro di una teoria della traduzione possiamo estendere le dimensioni della nostra teoria e le possibilità della nostra pratica. In questo contesto, vorrei allora rimpiazzare la formula di Eco, «prima interpretare, poi tradurre»,¹⁷ con un'altra di carattere più ampio: «Interpretare mentre si traduce, tradurre mentre s'interpreta».

Questa formula introduce tutta una serie di argomentazioni che rimettono in gioco la concezione stessa di traduzione e di linguaggio. Mettendo l'accento sulla dinamica ermeneutica, ci si proietta in modo naturale sul terreno della teoria della lettura e sulla problematica essenziale della *ricezione*.¹⁸ Il centro di gravità verrà così spostato dallo scrittore al lettore, da La Lingua a *una* lingua, oppure – se lo si vuole – dallo scrivere al tradurre. Come fa notare Masson, il linguaggio

nella sua esperienza completa non è mai «il linguaggio» in generale, ma sempre *una* lingua singolare, che può talvolta essere scelta (si può apprendere una lingua straniera e acquisirne una padronanza sufficiente a esprimere il proprio pensiero), ma che, sul cominciar della vita e della coscienza, non lo è. Ciò che chiamiamo lingua «materna» è quella lingua specifica attraverso la quale un essere umano inizia a parlare, entra nella parola, e accede così alla pienezza dell'umanità. Essa non è «naturale», contrariamente al codice della api: viene inculcata per mezzo dell'educazione, in modo che l'uomo si bagni subito in un ambiente culturale; ma è «dentro e attraverso la lingua» (per riprendere un'espressione cara a Benveniste) che l'intelletto accede al pensiero.

14 LADMIRAL, *Sourcier ou cibliste*, cit.

15 *Ivi*, p. 107.

16 UMBERTO ECO, *Interpretare non è tradurre*, in *Idem, Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 225-253.

17 *Ivi*, p. 244.

18 LADMIRAL, *Sourcier ou cibliste*, cit., pp. 103-107.

Il problema della traduzione, ben lungi dall'essere un aspetto secondario dell'attività umana, si pone dal momento in cui nasce la coscienza che quella lingua grazie alla quale io «sono al mondo», e che mi permette di comunicare con i miei simili, è anche ciò che mi isola, che mi allontana da tutti coloro che non parlano quella mia stessa lingua.¹⁹

Il linguaggio, quindi, porta in sé una ferita profonda. La traduzione è questo tentativo sempre perfettibile di stabilire un legame, una relazione, di sanare questa ferita. La parola da tradurre soffre «per il fatto d'essersi incarnata in una sola lingua, e viene ad abitare la casa del traduttore poiché quello è il luogo del suo desiderio, e aspira alla gloria di dimenticare, se non la sua ferita, quantomeno la sua sofferenza, slanciandosi un po', grazie ai misteri della traduzione, verso l'unità perduta» – come leggiamo ancora negli aforismi.

L'esperienza del linguaggio, come un'esperienza della coscienza, è talmente profonda che ci incatena e ci segna all'interno di ogni rapporto con la realtà. La coscienza si *appropria* della realtà attraverso il linguaggio, e la realtà obbliga la coscienza a questo lavoro di perpetua semantizzazione, interpretazione, adattamento. La dinamica che ne risulta è, forse, una delle possibili definizioni dell'esistenza stessa. Ossia, la caratteristica fondamentale dell'esperienza umana è forse questo irrimediabile divario tra il sistema limitato del suo pensiero e l'ampiezza del mondo che lo circonda, fra le lente geometrie del suo linguaggio e le rapide sfumature della realtà, in altre parole fra *idea* e *fenomeno*. Questa dinamica è al tempo stesso la magia e la miseria dell'uomo, ciò che lo libera e ciò che lo incatena, ciò che lo isola dall'*altro* e ciò che lo mette in rapporto, attraverso un costante gioco di approssimazioni e una dolorosa sfida di conciliazione.

Una tale maniera di pensare la traduzione ci affranca dalle considerazioni puramente linguistiche e ci spinge a spostare l'attenzione su una filosofia della traduzione: «Pensare la traduzione: questo è il compito».²⁰ La traduzione, come funzione interiore al linguaggio e come metafora – per così dire – di tutte le sue facoltà ermeneutiche, rimane un ambito ancora inesplorato dalle discipline umanistiche, e rappresenta a tutt'oggi un terreno di conquista e di ricerca, di sogno e di evoluzione.

¹⁹ MASSON, *Ortega y Gasset : les enjeux éthiques e anthropologiques d'une philosophie de la traduction*, cit., p. 88.

²⁰ *Ivi*, p. 75.

2 JEAN-YVES MASSON, *TERRITORI DI BABELE. AFORISMI*

Non è tanto la traduzione che *comprende* il testo, ma è il testo che la comprende, che comprende tutte le sue traduzioni.

Il cattivo traduttore *spiega* con precisione poiché non ha *capito*.

Chi tra-duce se-duce. Chi gira rigira e raggira. Nessuna traduzione senza desiderio.

Per quanto s'ingegni a meritare il *credito* che gli si accorda solo a patto che glielo si neghi anche un poco, il traduttore ha sempre più o meno l'aria di un falsario. Ma è un falsario che firma.

La traduzione è quel punto d'incontro rigorosamente impossibile, e tuttavia sempre sognato, fra la *lettura* e la *scrittura*, dove l'una e l'altra coesisterebbero perfettamente in un solo e unico gesto, infinitamente intimo per colui che l'ha compiuto e infinitamente devoto a ciò ch'egli ha compiuto.

Per l'edizione bilingue

Poiché essa è inevitabilmente perseguitata dal concetto di fedeltà e dallo spettro del tradimento, poiché deve in ogni momento essere «giustificata» e i suoi sbagli vi si chiamano «colpe», la traduzione non sfugge, nel corso della storia, al regno della morale. Le difficoltà di quest'ultima si leggono dunque, come in uno specchio, nell'atto stesso che risplende attraverso la traduzione. In qualche modo bisogna prenderne atto: di una traduzione si dirà sempre che è «buona» prima di dire che è «bella», dal momento che è il testo ad esser bello o no, o altra cosa. Per sua natura, il traduttore lavora per coloro che non *possono* leggere il testo originale. Il «buon» traduttore sarebbe colui che rispetta l'alterità del testo, che non lo assimila se non per dissolversi in esso. Tale è almeno il pregiudizio con il quale ogni traduttore si trova a confrontarsi.

È per questo che bisognerebbe fare il collegamento, nella storia, fra il momento in cui una certa morale classica, occupata dal cruccio delle norme di buona condotta, comincia a incrinarsi, e l'apparizione di un'idea di traduzione come risultato dell'incontro fra due personalità. Se anche quest'idea non si verificasse puntualmente nel tempo, si potrebbe quantomeno trarne l'idea che i concetti derivati dalla riflessione etica possano applicarsi alla traduzione proprio grazie a una meditazione sulla nozione di *rispetto*. Se la traduzione *rispetta* l'originale, essa può e *deve* anche dialogare con lui, fargli fronte, e tenergli *testa*. La dimensione del rispetto non comprende l'annientamento di colui che rispetta nel proprio rispetto. Il testo tradotto è prima di tutto un'offerta fatta all'originale. Ecco ciò che si materializza, fra ben altre aspirazioni, grazie alla pratica salutare, in poesia, dell'edizione bilingue. Non si tratta di permettere al lettore di «verificare» l'originale nel caso in cui egli conosca un poco, o molto bene, la lingua dalla quale il testo è tradotto. Si tratta semplicemente di mettere i due testi *a fronte*, fianco a fianco, *rispettivamente* sulla pagina di destra e su quella di sinistra, per manifestare questa dimensione etica della traduzione. In questo modo – rendendo il controllo *possibile*, anche se non risulterà effettivo per la

maggior parte dei lettori – poniamo fine al sospetto che comprometteva la traduzione, o quanto meno materializziamo la definitiva limitazione di tale sospetto, la sua riduzione a un effetto di lettura e non più a una drastica diffidenza. La traduzione «rispetta» l'originale nel momento in cui essa accetta di guardarlo «in faccia» e assume come fattori positivi, e non più come delle mancanze (o dei mancamenti), i suoi *necessari* dislocamenti rispetto a quest'ultimo. Il testo originale, *faccia a faccia*, diventa precisamente come un *viso* contemplato, nella sua alterità irriducibile. La dimensione etica trionfa sulla morale mediocre delle grammatiche.

Il traduttore è mai *felice*? Si trova sempre accanto a San Gerolamo, non dimentichiamolo, un leone che vigila, ferito da una spina. Il traduttore non è felice poiché opera nel perfettibile. Questo leone che vigila è il suo orgoglio ferito. Ma dopo tutto, non è pur sempre Girolamo che ha curato il leone, che l'ha trovato ferito e che l'ha liberato dalla sua sofferenza? Il leone è inoltre l'emblema della parola da tradurre, essa stessa ferita per il fatto d'essersi incarnata in una sola lingua, e che viene ad abitare la casa del traduttore poiché quello è il luogo del suo desiderio, e aspira alla gloria di dimenticare, se non la sua ferita, quantomeno la sua sofferenza, slanciandosi un po', grazie ai misteri della traduzione, verso l'unità perduta.

Che cosa, esattamente, gli uomini difendono all'interno di Babele? Quale uso del linguaggio simboleggia la Torre? E di che genere è l'orgoglio di Babele, quando si tratta della parola, per aver meritato il castigo della dispersione delle lingue? Ciò che è difeso all'interno di Babele, forse, è la dimensione della *verticalità*. Babele, che è Torre, punta verso un Mezzogiorno che gli è proibito, come verso un perfetto adeguamento della parola a sé stessa, senza ombra portata.²¹ Ciò che Dio punisce all'interno di Babele, è forse un uso del linguaggio che smette di essere transitivo, per significare soltanto sé stesso e la chiusura su di sé. Edificando Babele, gli uomini cessano di voler comunicare fra loro per voler comunicare con un assoluto che li supera, con il verbo divino che essi vogliono scimmiettare e che, lui solo, non ha ombre, coincide esattamente con sé stesso e col suo proprio volere. Al poeta che abita il pensiero della lingua preadamitica – Mallarmé per esempio – rimane quell'ora di mezzanotte, dove, accomodandosi *dentro* l'ombra, il poeta ritrova, grazie alla chiusura del poema su sé stesso, foss'anche all'interno di una sola lingua, un'eco della parola totale di Babele, una parola subito colpita dal divieto e dalla sterilità.

Resta il fatto che Babele si rivolge solo verso sé stessa. Babele, la verticalità senza ombra, come tutte le torri, è prigioniera o rifugio, e non cammino tracciato. La punizione di

²¹ Traduciamo *senza ombra portata* il francese «*sans ombre portée*». Forse, più poeticamente, si potrebbe tradurre *senza ombra portare*. Si tratta di un'espressione presa in prestito dal linguaggio artistico e scientifico, in particolare dalla Teoria delle ombre: «Lo stabilirsi di una fonte luminosa porta con sé il chiaroscuro e, procedendo sulla stessa via di una convenzione naturalistica, porta con sé la necessità di segnare anche l'ombra, cioè l'oscurità che i corpi opachi proiettano dalla parte opposta a quella donde proviene la fonte luminosa. Quest'ombra si dice 'ombra portata' (fr. *ombre portée*; ted. *Schlagschatten*; ingl. *projected shadow*)»; cfr. RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *Ombra portata*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1963, v, consultabile sul portale treccani.it.

Dio, separando le lingue, riapprende agli uomini la necessità del cammino. Potrebbe darsi che ci sia davvero bisogno della parola poetica, per tracciare un cammino, un'ombra, e un'orizzontalità. Ecco un sogno per molte generazioni di poeti: per riapprendere una parola obliqua, uguale a quella degli oracoli di Apollo, il dio obliquo, *loxias*. Forse non per giocare agli oracoli. Ma per ridiscendere dal vulcano dove Empedocle si è appena gettato – e, non ne dubitiamo, si è realizzato –, per dimenticare la Torre, tutte le torri, di pietra o d'avorio, e, distendendosi sotto l'albero di Virgilio, ascoltare l'ombra parlare, dopo Mezzogiorno.

Non è il traduttore, è la traduzione che dev'essere felice.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENJAMIN, WALTER, *La tâche du traducteur*, in Idem, *Expérience et pauvreté*, trad. par Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot & Rivages, 2011. (Citato a p. 174.)
- BERMAN, ANTOINE, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 1994. (Citato a p. 173.)
- BIANCHI BANDINELLI, RANUCCIO, *Ombra portata*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1963, v, consultabile sul portale treccani.it. (Citato a p. 178.)
- ECO, UMBERTO, *Interpretare non è tradurre*, in Idem, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 225-253. (Citato a p. 175.)
- LADMIRAL, JEAN-RENÉ, *Pour une théologie de la traduction*, in Idem, *Sourcier ou ciblisme*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, pp. 257-282. (Citato a p. 172.)
- *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, 2014. (Citato alle pp. 173, 175.)
- *Viol et consentance*, in «La Traductière», IV-V (1987), pp. 88-91. (Citato a p. 173.)
- MASSON, JEAN-YVES, *La traductologie de Jean-René Ladamiral et l'héritage du classicisme*, in «Septet», III (2012), pp. 61-62. (Citato a p. 174.)
- *Le chemin de ronde*, Montélimar, Voix d'Encre, 2003. (Citato a p. 171.)
- *Ortega y Gasset : les enjeux éthiques e anthropologiques d'une philosophie de la traduction*, in José Ortega y Gasset, *Misère et splendeur de la traduction*, sous la dir. de François Géral, Paris, Les Belles Lettres, 2013. (Citato alle pp. 172, 176.)
- *Territoire de Babel. Aphorismes*, in «Corps Écrit», XXXVI (2003), pp. 156-160. (Citato a p. 171.)
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Misère et splendeur de la traduction*, sous la dir. de François Géral, Paris, Les Belles Lettres, 2013. (Citato a p. 171.)
- PRETE, ANTONIO, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011. (Citato a p. 174.)
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, *Des différentes méthodes du traduire*, trad. par Antoine Berman et Christian Berner, Paris, Seuil, 1999. (Citato a p. 171.)

PAROLE CHIAVE

Traduzione, ermeneutica, traduttologia, interpretazione, Jean-Yves Masson, aforismi, sourcier, cibliste, source-oriented, target-oriented

NOTIZIE DELL'AUTORE

Riccardo Raimondo ha conseguito una laurea triennale in Lettere moderne all'Università di Catania (sotto la direzione di Cettina Rizzo), poi un Master Recherche in Letterature comparate all'Università Paris-Sorbonne (sotto la direzione di Jean-Yves Masson). Si è occupato in particolar modo di mitocritica, di traduttologia e di teoria della ricezione, studiando l'Ottocento francese con una particolare attenzione all'opera di Gérard de Nerval. Attualmente lavora al suo progetto di dottorato sulla ricezione di Petrarca in Francia. Unitamente alle ricerche universitarie, coltiva la passione per la poesia e per la critica letteraria.

raimondo.riccardo@yahoo.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

RICCARDO RAIMONDO, *Territori di Babele. Aforismi sulla traduzione di Jean-Yves Masson*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 171–180.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

COLERIDGE E IL NOVECENTO ITALIANO.
LUZI, FENOGLIO E GIUDICI TRADUTTORI
DELLA *RIME OF THE ANCIENT MARINER*

LAURA ORGANTE – *Univerista degli studi di Padova*

Questo lavoro propone un'analisi stilistica comparativa delle prime tre versioni "d'autore" novecentesche della *Rime of the Ancient Mariner* – quella di Mario Luzi (1949), quella di Beppe Fenoglio (1955) e quella di Giovanni Giudici (1987), con lo scopo di valutare i rapporti di forza che agiscono di volta in volta fra la tradizione letteraria del testo di partenza, quella della cultura di arrivo e gli idioletti dei traduttori.

Verranno dunque messe a confronto in primo luogo le scelte – radicalmente diverse – adottate per trasporre il complesso e rigoroso meccanismo metrico della *Rime*, i suoi versi brevi e fortemente cadenzati e il fitto sistema delle rime e delle rispondenze foniche. In un secondo momento verrà esaminato l'atteggiamento di ciascun traduttore di fronte alla lingua, e la rassegna delle scelte lessicali sarà, infine, mirata a vagliare le tonalità utilizzate per rendere la difficile miscela messa a punto da Coleridge tra vocabolario poetico e «language really used by men».

This paper provides a comparative stylistic analysis of the first three translations "d'autore" of the *Rime of the Ancient Mariner* published in Italy in the 20th century by Mario Luzi (1949), Beppe Fenoglio (1955) and Giovanni Giudici (1987). Such analysis aims to appraise the relationships acting in the translation process among the literary tradition of the original text, the Italian culture, and the translators' idiolects.

Therefore, the essay will compare the differences among the choices adopted to transpose the complex and rigorous metric mechanism of Coleridge's *Rime*, the short and strongly rhythmic verses, and the dense system of rhymes and phonic correspondences. Secondly, the attitude of each translator will be addressed concerning the language, while the review of the lexical choices will finally aim to examine the tonalities deployed to convey the difficult mixture of poetic dictionary and "language really used by man".

I

Nel novembre del 1989, in occasione di un ciclo di seminari sulla traduzione letteraria tenuti presso l'Istituto italiano degli Studi filosofici di Napoli, Franco Fortini affermava che due strade si offrono allo studioso intenzionato ad affrontare l'argomento: «una [...] propriamente di storia delle traduzioni è contigua alla storia della lingua e delle istituzioni letterarie, l'altra rientra piuttosto nella tradizionale ricerca monografica su di uno o più autori in cui l'opera di traduttore abbia rilevanza», e, in merito alla prima, ribadiva: «una descrizione storica delle traduzioni in italiano di un classico ripercorre la storia della lingua e delle poetiche; seguire come i traduttori hanno successivamente affrontato, che so, Baudelaire o Eliot, sarà come muoversi fra la storia della critica letteraria, quella della recezione (sic) e quella delle forme».¹

In questa prospettiva intendo affrontare la ricezione "alta" – mi riferisco cioè alle cosiddette "versioni d'autore" – della *Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge nell'Italia del Novecento, rappresentata dai nomi di Mario Luzi, Beppe Fenoglio e Giovanni Giudici, concedendo soltanto una breve premessa agli antefatti ottocenteschi, e in particolare alle circostanze delle prime apparizioni del poeta inglese nel panorama letterario

¹ FRANCO FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 144.

nazionale.² Alla luce di quanto emergerà in seguito, appare infatti significativo rilevare come quello del grande classico della letteratura inglese non fu, per così dire, un successo immediato, tutt'altro: per veder pubblicate le prime traduzioni della *Rime* bisogna aspettare il 1889, anno della simultanea comparsa delle versioni di Enrico Nencioni³ ed Emilio Teza,⁴ e proprio quest'ultimo, nella breve premessa alla sua *Cristabella*, notificava la sostanziale estraneità dell'autore al Romanticismo italiano: «A quella fonte l'Italia non si inebriò di certo. Ai romanteggianti de' suoi tempi, il Coleridge non fu quaggiù un maestro, appena un nome, o anzi un'ombra».⁵

Due elementi, certo non immuni da reciproche implicazioni, possono essere chiamati in causa per spiegare la tardiva fortuna del poeta inglese. In primo luogo – lo dimostra Paolo Giovannetti in uno studio dedicato – mentre per un inglese di fine Settecento «lyrical ballad» è «un ossimoro davvero produttivo [...] che comporta la frizione d'un genere vitalissimo, ma basso, con [...] quello della poesia d'arte, bisognoso di rin vigorimento»,⁶ nell'Italia dell'Ottocento la ballata, genere d'importazione, viene prontamente relegata ai margini della scena letteraria “ufficiale” – basti, a riprova di ciò, il proverbiale giudizio carducciano «La ragione salvi i giovani dalle ballate romantiche». Una circostanza che, se da un lato contribuisce a compromettere e ritardare la ricezione della *Rime*, dall'altro spiega le difficoltà che i traduttori novecenteschi incontreranno nell'affrontare un testo che non ha, di fatto, omologhi nella nostra tradizione poetica. Non è, però, soltanto una questione di genere. Alla radice della sostanziale irriducibilità ai canoni letterari italiani del testo di Coleridge vi è anche la natura e la compagine delle sue componenti stilistiche, che non trova riscontro nel sistema linguistico-culturale d'arrivo. A partire dalla lingua, in cui, al di sotto della patina conferita dalla componente volutamente arcaicizzante del lessico e dalla dizione formulare ad alto tasso di fenomeni iterativi e parallelistici, si consuma il rivoluzionario ingresso della «language really used by men»: il corrispettivo formale, si potrebbe dire, dello straniamento prodotto dall'incontro dell'elemento soprannaturale e del dato reale.

Così, la linea espressiva della *Rime* corre con naturalezza lungo il crinale che separa (e unisce al contempo) la tradizione anglosassone più arcaica dalla modernità, la lirica dalla narrativa, la poesia dalla prosa, in un equilibrio reso possibile da quella convergenza di piani che non trova, nell'“atmosfera modificata” della lirica italiana, le condizioni necessarie per attuarsi. Ne risulta quel peculiare «tono tra ingenuo e colto», con le parole di Luzi, da secoli precluso alla tradizione poetica nostrana in seguito al precoce divorzio con la cultura popolare e con la quotidianità della prosa.

2 Per una rassegna completa e dettagliata della ricezione di Coleridge in Italia rimando a FRANCO NASI, *Sulla «fortuna» di Coleridge in Italia*, in Idem, *Poetiche in transito. Sisifo e le fatiche del tradurre*, Milano, Medusa, 2004, pp. 61-90 e, del medesimo autore, *Istituzioni poetiche e traduzioni: le Lyrical Ballads in Italia (1798-1998)*, in «Testo a fronte», XXIII (2000), pp. 127-161.

3 SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *La leggenda del vecchio marinaio*, trad. da Enrico Nencioni, illustrata da Gustavo Doré, Milano, Bernardoni, 1889.

4 SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *La rima del vecchio marinaio*, trad. da Emilio Teza, Pisa, Mariotti, 1889.

5 EMILIO TEZA, *Premessa*, in Samuel Taylor Coleridge, *Cristabella, aggiuntavi l'ode alla Francia*, trad. da Emilio Teza, Padova, Randi, 1892.

6 PAOLO GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica in Italia*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 29-30.

È forse per queste ragioni che la prima versione “d’autore” della *Rime* – quella di Luzi – si fa attendere fino al 1949,⁷ seguita da quella di Fenoglio,⁸ che nel 1956, annunciandone la pubblicazione per lettera a Italo Calvino, parla di un’impresa traduttoria «di talvolta disperante difficoltà per la resa del fantastico».⁹ La *Ballata* di Giudici esce invece nel 1987¹⁰ (ma le parti I, II, III, e un frammento della VII compaio già in *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti* del 1982).¹¹ Coleridge – e anche questo non sarà privo di implicazioni – sussurra all’orecchio di tre personalità letterarie affatto diverse tra loro, in circostanze e ad altezze cronologiche differenti, non sollecita, cioè, zone uniformi, per poetica e gusto, dello scenario novecentesco (per l’opposto basti pensare a Mallarmé o Hölderlin, passaggio obbligato per gli ermetici negli anni Trenta e Quaranta), confermando una volta di più la mancanza di possibili consonanze, di canali privilegiati attraverso i quali veicolare la sua opera. Con queste premesse, quello che ci si attende è una forte divaricazione stilistica e tonale tra testo di partenza e testi d’arrivo, così come tra ciascuna delle tre versioni. Se, infatti, con Fortini, ciascun «traduttore è un lettore o lettore-critico, con una sua cultura e situazione storico-sociale e con una sua nozione di letteratura e poesia», «nell’atto di costruire un nuovo testo nella lingua d’arrivo a partire da quello che ha eletto o che gli è stato proposto [...] egli potrà percepire con maggiore o minore complessità la gerarchia di elementi del testo di partenza, sia che essi si originino nella storia-cultura dell’autore di partenza, sia che vengano proposti dalla storia della recezione e da quanto il traduttore ne conosce sia finalmente dal confronto [...] con la gerarchia implicita nella propria nozione di letteratura e di “valore” poetico».¹²

2

Sottese all’enunciato fortiniano, com’è noto, ci sono le teorie dello strutturalismo russo, e in particolare il Tynjanov letto e tradotto nel 1968 da Giovanni Giudici con Ljudmila Kortikova¹³ e sulla base del quale il poeta giunge a concepire la traduzione come un processo di destrutturazione e ricomposizione del testo originale attorno a un elemento formale giudicato «fondamentale, cioè irrinunciabile se non a costo di compromettere l’identità, l’esistenza della poesia stessa».¹⁴ È lo stesso Giudici a svelare quale sia stato, nel

7 SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Poesie e prose*, a cura di Mario Luzi, Milano, Cederna, 1949 (poi Milano, Mondadori, 1973).

8 SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *The Rime of the Ancient Mariner (La ballata del vecchio marinaio)*, trad. da Beppe Fenoglio, in «Itinerari», XVII-XVIII (1955), pp. 257-289. La traduzione è stata riedita in volume da Einaudi nel 1964, con prefazione di C. Gorlier, e appare ora in BEPPE FENOGLIO, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Mark Pietralunga, Torino, Einaudi, 2000, pp. 204-257.

9 BEPPE FENOGLIO, *Lettere. 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002, p. 80; lettera datata Alba, 24 gennaio 1956.

10 SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *La rima del vecchio marinaio*, trad. da Giovanni Giudici, Milano, Studio Editoriale, 1987.

11 GIOVANNI GIUDICI, *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Torino, Einaudi, 1982.

12 FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 124.

13 JURIJ NIKOLAJEVIČ TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico*, trad. da Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova, Il Saggiatore, 1968.

14 GIOVANNI GIUDICI, *Da un’officina di traduzioni*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 20-33, a p. 29.

caso della *Rime*, il «principio costruttivo» che ha dettato la gerarchia delle componenti della versione:

Passione e commissione mi hanno indotto in eguale misura. La «commissione» sotto forma dell'invito, da parte di una società di doppiaggio, a tradurre gli ampi brani della *Rime* inclusi nel «parlato» di un breve film di Ken Russell su Coleridge; la «passione» come stimolo a tradurre poi l'intero testo. Dal momento che ancora una volta mi cimentavo con una prosodia in fondo prediletta, prossima a quella dell'*Oneghin*: una prosodia che, nel caso dovesse restare di me una sola poesia, mi augurerei, in fondo, che fosse di tale poesia norma e misura.¹⁵

È dunque la forma a emettere la prima, fondamentale suggestione, quella forma che Coleridge aveva messo a punto sulla base del repertorio tradizionale anglo-scozzese e che si compone di quartine in cui si alternano tetrametri e trimetri giambici, questi ultimi sempre alle sedi pari e sempre rimanti fra loro.¹⁶ Corrispettivo mensurale del metro della *Rime* è, come per la tetrapodia giambica di Puškin, quel «verso orientato sulle nove sillabe che non era e non è necessariamente un novenario e varia occasionalmente sulla misura di otto, dieci e in qualche caso anche sette sillabe»¹⁷ particolarmente congeniale al poeta, che lo adotterà anche nei versi in proprio a partire da *O Beatrice*. Lontana dalle circostanze di reviviscenza dotta delle misure medio-brevi tra Pascoli e D'Annunzio, questa compagine anisosillabica intende alludere piuttosto alla dimensione popolare-scenaria ma con atteggiamento dichiaratamente postmoderno di cui è spia stilistica l'uso «ironico» della rima. Come nell'*Oneghin* studiato da Luca Lenzini,¹⁸ di cui questa traduzione appare senza dubbio il *pendant*, abbondano le rime «a basso costo», ossia grammaticali e desinenziali (*riluceva : stendeva, colpire : morire, ritornavano : aleggiavano* ecc.), le rime tronche (*sta : volontà, mezzodi : udi, sé : abbatté*) e, più in generale, banalizzanti e facili (*sere : intere, pensare : mare, Maria : mia*), distribuite uniformemente sul ricco tessuto di assonanze e consonanze¹⁹ che garantisce la tenuta della serrata periodicità dei richiami fonici. Ancora più notevole l'esposizione in punta di verso di componenti semanticamente vuoti come articoli, pronomi, elementi della deissi personale, spaziale e temporale, come ai vv. 209-211:

¹⁵ *Ivi*, p. 33.

¹⁶ Questo schema-base, com'è noto, è suscettibile di diverse variazioni sempre riconducibili alla quartina originaria, in risposta alle esigenze narrative di maggior respiro strofico: aggiunta di una coppia di tetrametri rimanti con il primo verso, aggiunta di un distico isotopo ai due altri, cioè un verso dispari a rima libera e un verso pari rimante con gli altri, raddoppiamento dei versi dispari non rimati.

¹⁷ GIOVANNI GIUDICI, *Eugenio Oneghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*, prefazione di Gianfranco Folena, Milano, Garzanti, 1999, p. XXIV.

¹⁸ LUCA LENZINI, *Il traduttore e il poeta: l'«Oneghin» di Giudici*, in «Studi novecenteschi», xxii (1981), pp. 209-226.

¹⁹ In alcuni casi la corrispondenza fonica imperfetta ai versi dispari si aggiunge alla rima delle sedi pari costruendo sequenze a schema alternato come 17 *sasso* : 18 *ascoltare* : 19 *sguardo* : 20 *narrare*. Nella maggioranza delle occorrenze però l'assonanza o consonanza sopperisce la rima dell'originale ottenendo sequenze del tipo 127 *notte* : 128 *danza* : 129 *streghe* : 130 *bianca* / 131 *sogno* : 132 *persegue* : 133 *acqua* : 134 *neve*. Espediente tipicamente novecentesco, le rime imperfette alludono qui anche all'ambito preletterario e popolare, in linea con gli intenti espressivi del traduttore.

deformante: individuato nella forma metrica il centro nevralgico della «mediazione letteraria», il traduttore si propone infatti di disinnescarla, non tramite «un semplice e rozzo abolirla e avvicendargli un'anticonvenzione altrettanto convenzionale» ma *ironizzandola*, «rovesciando il tradizionale [...] rapporto alienante tra modello istituzionale ed espressione». ²³ In altre parole, lo straniamento prodotto dall'impiego per nulla innocente di una forma metrica riconducibile a una dimensione popolare storicamente preclusa alla lirica italiana – e tanto più a quella novecentesca – con effetti di facile cantabilità e un oltranzismo nel perseguimento della rima quasi provocatori, sottraendo credibilità agli istituti formali tradizionali, introduce una distanza ironica rispetto alla materia che, se era una delle venature caratteristiche dell'*Oneghin*, non appartiene invece al racconto epico del Vecchio Marinaio. Prendendo a prestito la celebre formula di Folena, si potrebbe dire che Giudici abbia «puskinizzato» anche Coleridge, conferendo alla *Rime* una tonalità (e dunque una curvatura di senso) molto lontana da quella originale.

L'intervento luziano sul metro della *Rime* si colloca in un orizzonte completamente diverso, per certi versi diametralmente opposto. La dimensione popolare e narrativa della forma ballata non trova accoglienza – e non sorprende – nel poeta fiorentino, troppo legato a un'idea di metrica come immobile ipostasi della più illustre tradizione italiana, da Petrarca a Leopardi, incarnata quasi esclusivamente dall'endecasillabo nella sua veste più classicamente sostenuta. La *Ballata* luziana si compone per la quasi totalità di endecasillabi (81%), intervallati da settenari (14%), ottonari, novenari e decasillabi (5%). Solo un alessandrino o doppio settenario è presente al v. 65: «In nome del signore gli demmo il benvenuto» da «we hailed it in God's name». Uno sguardo più ravvicinato alla prosodia rivela un manierismo metrico che si avvale dei più esibiti segnali di letterarietà, quale, ad esempio, la compresenza di clausola esametrica e sinalefe, con accento ribattuto di 6^a-7^a. Frequente nella tradizione da Foscolo a Leopardi e fino a Carducci, sarà quasi sistematicamente evitata nel Novecento salvo riapparire in Montale come «voluto, ed allora funzionale, acquisto di voce più che impreziosimento della dizione», ²⁴ e, con notevole assiduità, nelle pagine del primo Luzi, coerentemente con la rinnovata dignità dell'endecasillabo e l'impiego di una lingua poetica di estrazione eletta. ²⁵ Altrettanto si riscontra nella traduzione, in cui lo stilema ricorre sovente: «attraverso la nebbia^{era venuto}» «through the fog it came» (v. 64), «in un cielo cocente,^{arso, di rame}» da «All in a hot and copper sky» (v. III), «e qualcuno nel sogno^{ebbe certezza}» da «and some in dreams assured were» (v. 131) «Le stelle cupe, densa^{era la notte}» da «The stars were dim, and thick the night» (v. 205), «Solo nella distesa^{ampia del mare}» da «alone on a wide wide sea» (v. 233), «perché quieto o infuriato,^{essa lo guida}» da «for she guides

23 GIOVANNI GIUDICI, *La gestione ironica*, in Idem, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti. 1959-1975*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 213-214.

24 GIAN LUIGI BECCARIA, *L' autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, p. 222.

25 Si veda, ad esempio, da *Avvento Notturmo*: «Ma chi tiene l'industre^{oro dei campi}», «spinge l'onda sui greti^{oro notturno}» (*All'autunno*, vv. 9 e 23), «lieve sui luminosi^{erebi d'ansia}» (*Annunciazione*, v. 14), «salmastrì guarderanno^{ilari il mondo}» (*Cuma*, v. II) e, a suggello di componimento, «di questa mia solenne^{irta esistenza}» (*Cimitero delle fanciulle*, v. 41); da *Un Brindisi*, «sulle stoppie lontane^{intime al cielo}» (*Viaggio*, v. 10), da *Quaderno Gotico*, «Lo sguardo d'una stella^{umida cade/ sul prato, la tempesta^{acre respira}}» (VIII, vv. 1-2).

him smooth or grim» (v. 420), «di quanto avevo visto *ora m'apparve*» da «of what had else been seen» (v. 445), «la luce della luna *ivi con l'ombra* / riposava confusa» da «And on the bay the moonlight lay / and the shadow of the moon» (v. 474).

Alla medesima tendenza va ascritta l'insistente presenza di proparossitoni, spesso in posizione forte sotto accento sulla sesta sillaba,²⁶ e in concomitanza con altre figure ritmiche e timbriche, secondo modalità che chiamano in causa la lezione dannunziana.²⁷ Tra queste i versi impostati su due sdruciolli consecutivi spesso legati da echi fonici e timbrici: «e le *tavole aride* e contorte» da «and all the boards did shrink» v. 120, «si *riscossero* tutti e si *levarono*» da «they groaned, they stirred, they all uprose» v. 331, «e quelle vele / *guardale* così *fragili* e corrose» da «and see those sails / how thin they are and sere» vv. 529-530.

A questa prosodia ricca e raffinata si affianca un uso non puntuale ma comunque ingente della rima, che tende ad abdicare alla sua funzione strutturante per disporsi liberamente all'interno della strofa o, scavalcandone il limite, a istituire legami a distanza, come accade alla rima *ciglio : piglio : figlio*, “diluata” su tre strofe (vv. 332, 335 e 341) o, ancora, a celarsi dentro al verso, come ai vv. 199-202:

The sun's rim dips; the stars rush out:	Il sole spare, sgorgano le stelle;
At one stride comes the dark;	a un tratto si fa buio;
With far-heard whisper, o'er the sea	con un remoto mormorio sul mare
Off shot the spectre-bark	quella nave spettrale trascorrevva

in cui la rima *spare : mare* è quasi mimetizzata dietro un ricco tessuto fonico che va oltre il tentativo di riproduzione degli effetti originali. La rima, in questo caso, sembra retrocedere al rango delle altre figure di suono.

La regolarità dell'originale è comunque variamente allusa, tramite il ricorso a procedimenti ben noti al nostro Novecento poetico, come assonanze a compenso delle rime,²⁸ consonanze²⁹ e, con procedimento riattualizzato dal Montale dei *Mottetti*, le rime ritmiche con utilizzo dei proparossitoni.³⁰ E, in un tale contesto, può accadere che la rima esatta diventi il luogo privilegiato per la citazione letteraria, funzionale all'inserimento di un'immagine in una precisa atmosfera, come accade ai vv. 207-212:

26 Si vedano ad esempio i v. 301 «fresca la gola e *umide* le labbra» da «my lips were wet, my throat was cold», 318 «il vento emise un *sibilo* più forte» da «And the coming wind did roar mor loud», 455 «nelle pieghe o nel *vivido* fermento» da «in ripple or in shade», in cui la scelta del vocabolo comporta sempre una forzatura rispetto all'originale, per attenuazione nei primi due casi – “umido” per bagnato” e “emise un sibilo” per “ruggi”, mentre nell'ultimo caso si tratta di una licenza più netta rispetto all'originale, che suonerebbe piuttosto, riprendendo le traduzioni più fedeli di Giudici e Fenoglio “dall'ombreggiato increspamento” [del mare] o “in cresta o al piè dell'onde”.

27 Mengaldo parla di «evidente continuità ritmica» tra D'Annunzio e Luzi, con particolare riferimento allo sfruttamento dei proparossitoni in campo prosodico (PIER VINCENZO MENGALDO, *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in Idem, *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 204-231, a p. 209).

28 *sala : strada, intorno : rombo, grido : respiro, polsi : occhi : morti, mondo : sonno, biada : orlava, picco : guizzo, figlio : stinco, braccia : labbra, sussisteva : preghiera, rotto : poco, guanciaie : secolare, golfo : piombo, e grazia : grata.*

29 *movimento : dipinto, vivezza : mezzo, luce : voce, modeste : assiste.*

30 *albero : giungere, tormentano : albatro, tenero : spettacolo.*

The steersman's face by his lamp
gleamed white;]
From the sails the dew did drip –
Till clomb above the eastern bar
The hornéd Moon, with one bright star
Within the nether tip.

Il volto del nocchiero raggia esangue
presso la sua lanterna
dalle vele stillava giù rugiada,
finché s'alzò sul ciglio dell'oriente
col corno della luna una splendente
stella vicino alla sua punta inferna.

La rima *lanterna : inferna*, studiatamente ricercata tramite l'isolamento del sintagma «by his lamp» in un verso a sé stante (con la conseguenza che la strofa in traduzione conta un verso in più), è dantesca, e precisamente si trova ai vv. 43-45 del primo canto del *Purgatorio* «Chi v'ha guidati, o che vi fu lucerna, / uscendo fuor de la profonda notte / che sempre nera fa la valle inferna?», come dantesco è il termine “raggia”.

La forma metrica assolve in questo caso il compito di filtrare la materia del testo di partenza conferendole i requisiti di letterarietà richiesti per l'ammissione a un canone particolarmente selettivo quale quello della lirica italiana. E si vedrà come a questo scopo concorrano in sinergia anche la sintassi e il lessico.

Una terza via, tra l'acclimatazione alla tradizione poetica di arrivo e l'uso straniante di un metro che si pone al contempo come calco dell'originale e come recupero in funzione “ironica” di una prosodia per secoli esclusa dalla ribalta letteraria, sembra essere quella di Fenoglio, che procede rendendo verso per verso in stretta aderenza alla lettera. Ne risulta una compagine che spazia dalle cinque alle sedici sillabe, con una prevalenza di versi vicini alla base endecasillabica.³¹ Insistere sull'identificazione di misure canoniche, pur presenti, risulta in questo contesto fuorviante: l'intenzione metrica è evidentemente marginale in questa traduzione e se l'assenza della rima non basta da sé a chiudere il caso, valgano piuttosto gli endecasillabi mancati per una sillaba, come «il timoniere ci passò nel bel mezzo!» da «The helmsman steered us through!», in cui sarebbe stato sufficiente evitare il «bel» per ottenere uno schema di 4^a-8^a, o le apocopi non giustificate dal tornaconto sillabico come in «Ognun voltò la faccia in uno spasimo atroce» da «Each

31 Si tratta di endecasillabi molto lontani dallo standard luziano, spesso con larghe zone atone («allegramente ci lasciamo a poppa» da «Merrily did we drop» v. 22, «faceva freddo straordinariamente» da «And it grew wondrous cold» v. 52, «balzò in avanti e per il contraccolpo» da «she made a sudden bound» v. 390, «voltai la testa necessariamente» da «my head was turned perforce away» v. 502), o con gli accenti principali che mancano le sedi canoniche («mi toccarono da giovani e vecchi» da «had I from hold and young» v. 140, endecasillabo di 3^a 7^a, e con *ictus* sulla quinta sillaba: «...Riarsa / la gola d'ognuno, l'occhio invetrato» da «Each throat / was parched, and glazed each eye» v. 144, «balenava il volto del timoniere» da «The steersman's face by his lamp gleamed white» 207, «Gli occhi non potevo staccar dai loro» da «I could not draw my eyes from theirs» v. 440, o con schemi ancora meno identificabili, «sopra il vortice in cui sparì la nave» da «Upon the whirl, where sank the ship» v. 556). D'altro canto, diversi dodecasillabi sono classificabili come endecasillabi ipermetri in quanto ne ripropongono gli schemi accentuativi: «salutati alla voce fuori del porto» da «the ship was cheered, the harbour cleared» (v. 21); «ci flottavano accanto, verdi smeraldo» da «...came floating by / as green as emerald» (v. 54), «come guardasse da grata di galera» da «as if thought a dungeon-grate he peered» v. 179, «al mio cuor la paura, come a una coppa» da «fear at my heart as at a cup» v. 204, «quattro volte cinquanta uomini vivi» da «Four times fifty living men» v. 217, «Continuavano a vivere e così io» da «Lived on; and so did I» v. 239, «Piombò la folgore, ma non dentellata / bensì come ampia e precipite fiumana» da «The lightning fell with never a jag / a river steep and wide» vv. 325-326.

turned his face with a ghastly pang», endecasillabo quasi giambico fino a “spasimo” ma poi ipermetro, a confermare che per Fenoglio conta piuttosto il ritmo che il metro, ritmo inteso, con le parole di Claudio Gorlier, come «coordinazione tra cadenza narrativa e drammatica e fluidità del linguaggio».³²

3

In altre parole, obliterata la questione della forma, l’attenzione del romanziere si concentra sulla lingua, nel tentativo di riprodurre l’innovativa sintesi tra «dimensione popolare», intesa ancora con Gorlier come «sblocco di un chiuso linguaggio e liquidazione di una retorica sedimentata», e poesia, in un contesto culturale, quello italiano, «nel quale la nozione di lirica, con tutte le sue violente tensioni e le sue aristocratiche preclusioni [...] sembrava a lui, così poco legato a scuole e tendenze, ancora soffocante».³³

La lingua della *Ballata* di Fenoglio tende alla mimesi, si piega ai modi dell’informalità colloquiale ricorrendo alle più tipiche strategie della rappresentazione dell’oralità che si addensano in particolare nello spazio del discorso riportato. È il caso, ad esempio, dei segnali discorsivi deliberatamente introdotti dal traduttore: «Senti, Invitato:» in luogo del semplice vocativo di «O Wedding-Guest» (v. 597), «Perché mi fermi, di» da «Now wherefore stopp’st thou me?» (v. 4), in cui si riscontra il tentativo di riprodurre il valore pragmatico di “O” e “Now”, rispettivamente, «Ti dico, una vision di paradiso» da «It was a heavenly sight» (v. 493), della frase pseudo-scissa «*Cos’è che fa filar tanto la nave?*» da «What makes that ship drive on so fast» (v. 412), e dell’uso intensivo delle particelle pronominali: «Guardavo al cielo, provandomi a pregare» da «I looked to heaven, and tried to pray» (v. 244), «*Me* li sognai pieni rasi di rugiada» da «I dreamt that they were filled with dew» (v. 299), «*Statti* calmo, Invitato, *statti* calmo» da «Be calm thou Wedding-Guest» (v. 346), con reduplicazione enfatica. Il Vecchio Marinaio di Fenoglio, inoltre, fa un uso decisamente superiore di espressioni indicali rispetto al suo omologo inglese:

And now the storm-blast came, and he
Was tyrannous and strong:
He struck with his o’ertaking wings,
And chased us south along

Ci piombò addosso la tempesta ed era
forte e tiranna:
*c’*investì con le sue ali rapinose,
e giù giù *ci* cacciava verso sud

I, vv. 41-44

And a good south wind sprung
up behind;]
The Albatross did follow,
And every day, for food or play,
Came to the mariner’s hollo!

Ci nacque a poppa un vento benigno;

l’Albatro *ci* teneva compagnia,
ed ogni giorno, per cibo o per gioco,
compariva al richiamo *di noi*.

I, vv. 71-74

che insieme alla pronominalizzazione ridondante tradiscono un’impostazione egocentrica del discorso, tipica delle modalità meno sorvegliate dell’enunciazione. Accanto

³² CLAUDIO GORLIER, *Prefazione*, in Samuel Taylor Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio*, a cura di Claudio Gorlier, trad. da Beppe Fenoglio, Torino, Einaudi, 1964, pp. 5-8, a p. 8.

³³ *Ivi*, p. 7.

a questi fenomeni, l'ampio uso di forme ed espressioni idiomatiche anche decisamente colloquiali come «ma *non c'era verso* di staccarsi» da «Yet he cannot choose but hear» (v. 39), «Venire li sentivo *di gran lena*» da «I heard them coming fast» (v. 505), «che adesso *gira matto nel cervello*» da «who now doth crazy go» (v. 565) e «L'istante che *gli pianto gli occhi in faccia*» da «That moment that his face I see» (v. 588), denota un'intenzione di caratterizzazione linguistica tipica del racconto. Fenoglio, in altre parole, attinge al repertorio del parlato-scritto per dare corpo alla voce del personaggio, assecondando un'istanza narrativa che emerge anche dagli *incipit* quasi fiabeschi del tipo «*Quand'ecco* che sorgendo dalla stessa» da «Till rising from the same» (v. 481), «*Ecco* la sposa comparire in sala» da «The Bride hath paced into the hall» (v. 33) o «Ma *ecco* un vento che addosso mi soffia» da «But soon there breathed a wind on me» (v. 452).

Su questo piano è opportuno un raffronto immediato con la *Ballata* di Giudici, mirato a sondare quanto le modalità dell'*oratio ficta*, così pervasive nelle pagine del poeta in proprio, influenzino il traduttore alle prese con un testo che si offre, in virtù della natura narrativa, alla mimesi della voce. E in effetti non mancano inserti tipicamente colloquiali, con fenomeni quali tematizzazioni («l'avevo ucciso io l'uccello» da «I had killed the bird», vv. 92 e 99), *reduplications* patetiche («E poi vennero nebbia e neve / e freddo, ma tanto e tanto» da «And now there come both mist and snow / and it grew wondrous cold», vv. 51-52), e l'introduzione di segnali discorsivi assenti nell'originale («Giaceva ogni morto supino / e – sulla croce *te lo giuro!*», da «Each corpse lay flat, lifeless and flat, / And by the holy rood», vv. 488-489), ma anche in questo campo, gli espedienti formali sono più provocatoriamente esibiti che finalizzati ad avvalorare la plausibilità della finzione. Si noti ad esempio quanto avviene ai vv. 538-39:

«Dear Lord! It hath a fiendish look –
(The Pilot made reply) –
I am a-feared – «Push on, push on!»

«Mio Dio! Che aspetto di demonio» –
(qui è il pilota che risponde) –
«Ho paura» – «Dai, avanti!»

in cui la cornice del discorso riportato – di secondo grado, potremmo dire, visto che si trova all'interno del lungo racconto del Vecchio Marinaio – nell'originale etichetta informativa neutra e convenzionale, si movimentata mediante l'uso della frase scissa e del deittico “qui”. L'esito è quasi teatrale, come se il narratore interrompesse la recitazione per esplicitare al pubblico le dinamiche della *pièce*. Nella sua introduzione alle *Poesie scelte*, Bandini mette acutamente in luce «le qualità teatrali, quasi da sceneggiatura»³⁴ del linguaggio di Giudici, dimostrando come il poeta tenda a sottoporre le strategie della rappresentazione del discorso a procedimenti di straniamento allo scopo di svelarne la natura fittizia, di messa in scena, appunto.

Lo strumento privilegiato per il perseguimento di tali effetti è senz'altro la sintassi, che anche nella *Ballata* asseconda il metro più che assicurare la naturalezza del dettato, torcendosi talvolta in strutture di accentuata artificiosità, come ai vv. 277-281:

Within the shadow of the ship
I watched their rich attire:

Della nave all'ombra la loro
scrutavo variopinta veste,

³⁴ BANDINI, *Introduzione*, cit., p. 15.

Blue, glossy green, and velvet black,
They coiled and swam; and every track
Was a flash of golden fire.

verdissima, nera e celeste,
nuotare, torcersi e ogni scia
era un lampo di fuoco d'oro.

La quartina si apre con l'inversione tra determinante e determinato cui segue il forte iperbato che frappone il verbo tra il possessivo (anticipato), e il sostantivo, preceduto peraltro dall'attributo «variopinta». Il movente di una tale perturbazione dell'*ordo verborum*, nell'originale pianamente consequenziale, va ricercato probabilmente nel tor-naconto delle rime il cui schema non è immutato rispetto al modello ma evidentemente alluso (da ABCCB a ABBCA).

L'insieme di fenomeni che più caratterizza la sintassi della *Ballata* di Giudici è però riconducibile all'esigenza di far fronte all'inevitabile lievitazione del volume sillabico nel passaggio dall'inglese all'italiano senza ampliare lo spazio versale. Si hanno dunque scorciamenti e costrutti ellittici, per lo più nominali, spesso ottenuti tramite l'espunzione delle copule, come ai vv. 190-191 «Le labbra rosse, gli occhi audaci, / tutta riccioli biondo oro» da «her lips were red, her looks were free / Her locks were yellow as gold», o, da analoga struttura bipartita e parallelistica, al v. 301 «My lips were wet, my throat was cold», «Le labbra umide, fresca la gola», in cui il chiasmo sommuove appena la rigida simmetria dell'originale. Il modulo torna volentieri in corrispondenza di tipologie frastiche diverse, come al v. 203, dove «Orecchi tesi e occhi attenti» è l'esito di un processo di nominalizzazione da «We listened and looked sideways up!», o ai vv. 331-332: «Rinvenivano, tutti in piedi, / ma senza voce, gli occhi assorti» da «They groaned, they stirred, they all uprose, / Nor spake, nor moved therir eyes», che riconduce all'andamento binario anche il primo verso annullando la *climax* dell'originale. Con esito più riuscito, al v. 448: «And having once turned round walks on», la consequenzialità delle due azioni espressa dalla subordinazione viene efficacemente riprodotta con la coordinazione per asindeto: «si guarda indietro, affretta il passo».

In generale, l'alta frequenza di questa figura denota una tendenza da parte del traduttore a riprodurre, se non spesso ad accentuare, l'incedere fortemente cadenzato, iterativo e parallelistico dell'originale, in controtendenza con l'*usus* dei poeti-traduttori italiani, fedeli, come ha in più occasioni osservato Mengaldo,³⁵ al precetto retorico della *variatio*. Si vedano ad esempio i vv. 143-145:

There passed a weary time. Each throat
Was parched, and glazed each eye.
A weary time! A weary time!

Tempo s fibrato e s fibrante.
arsa ogni gola, vitreo ogni sguardo.
tempo s fibrato e s fibrante!

La situazione di agonia e immobilità che affligge l'equipaggio durante la bonaccia conseguente all'uccisione dell'albatro da parte del Vecchio Marinaio è resa da Coleridge mediante una locuzione che si chiude circolarmente su se stessa con la ripresa variata di «weary time». Giudici va oltre, adducendo il poliptoto «s fibrato e s fibrante» ed eliminando la variazione con la replicazione del medesimo verso in apertura e chiusura. Nella

³⁵ PIER VINCENZO MENGALDO, *Prefazione*, in Giovanni Caproni, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 1996, p. XI.

stessa direzione va l'espunzione dell'*enjambement* tra il v. 143 e il v. 144, che, seppur lieve, induceva uno scarto tra metro e sintassi, e la composizione del chiasmo in rigido parallelismo, con la consueta soppressione delle copule. La parossistica monotonia del risultato trasmette, ancor più dell'originale, l'atrocità della stasi e l'atmosfera sinistra che precede l'arrivo del galeone della morte.

Dinnanzi a geometrie troppo rigide, tendenti al verso-frase e alla specularità troppo marcata dei membri versali, Luzi reagisce in maniera opposta. Si veda subito un esempio ai vv. 103-104:

the fair breeze blew, the white foam flew	Lieve la brezza spirava, la spuma
the furrow followed free	bianca volava, la scia ci seguiva.

All'andamento allineativo, cadenzato su tre segmenti metricamente ben distinti, il poeta fiorentino oppone una movenza più fluida spostando il secondo membro a cavallo del metro per mezzo dell'istituzione di un'inarcatura che colloca l'aggettivo «bianca» in *rejet*. Un ulteriore effetto di «sfumato» che accentua la sfasatura delle pause metriche e sintattiche è raggiunto tramite lo spostamento all'interno della rima *spirava : volava*. La disseminazione dei fonemi *l, s e v* – che compensa l'allitterazione originale della *f* – concorre, infine, ad adeguare anche fonicamente il discorso al messaggio. Luzi piega tutte le componenti espressive del verso alla resa del procedere spedito della nave, che veleggia verso l'Oceano Pacifico sospinta dalla brezza che di lì a poco, a causa della maledizione, si estinguerà, gettando l'equipaggio nella disperazione.

Se l'inserzione di *enjambement* è uno dei tratti più salienti della prassi traduttoria luziana – nonché una delle caratteristiche endemiche del tradurre poesia in Italia – insieme all'attenuazione dei parallelismi e delle simmetrie, altrettanto caratteristica è la tendenza a variare i meccanismi basati sulla ripetizione senza disinnescarli, ma raffinandoli, costruendo figure sintatticamente, ritmicamente e fonicamente più complesse. I vv. 240 e 242, per esempio, nell'originale identici con l'unica eccezione dell'ultimo termine: «I looked upon the rotting sea / I looked upon the rotting deck», sono tradotti da Luzi: «Guardavo sopra il mARE imputridito / Guardavo sopra il cAssERo marcito». L'effetto di ripetizione nella variazione è qui sottilmente giocato sul contrasto tra identità di ritmo (sono entrambi endecasillabi di 2^a-6^a-10^a), ritorno degli stessi suoni e diversità del contenuto. Il traduttore sembra voler alzare la posta in gioco, quasi a sfidare il testo a fronte. In altro modo, ai vv. 460-463,

Swiftly, swiftly flew the ship,	Rapidamente volava la nave,
yet she sailed softly too:	e pure navigava liscia e calma:
sweetly, sweetly blew the breeze –	lieve spirava il vento, lieve, lieve –
on me alone it blew.	su me solo spirava,

l'espunzione del parallelismo giocato sulla ripetizione «Swiftly, swiftly» / «Sweetly, sweetly», passa quasi inosservato, compensato dalla disseminazione dei fonemi *v, l, a* e dalla *conduplicatio*, che incornicia il v. 462. E, a proposito della resa di «Swiftly, swiftly»

con l'avverbio polisillabo "rapidamente", viene in mente quanto scriveva Contini³⁶ su due versi dell'*Amorosa giornata* di Pascoli: «e le rondini zillano alle gronde / di qua, di là, vertiginosamente», avverbio, quest'ultimo, che vale "in quanto massa fonica", in quanto elemento "fonosimbolico ed evocatore", al pari di "zillano", del volo degli uccelli. Dunque, anche questo dettaglio appare coerente con l'uso che Luzi fa della lingua in questa quartina.

In generale, si riscontra la tendenza a ricondurre la dizione a moduli e cadenze blasonate che fanno sistema con i preziosismi prosodici rilevati in sede di analisi metrica, a conferma dell'atteggiamento reazionario del traduttore. La sintassi dell'originale viene di norma alterata per comporsi in figure retoricamente connotate verso l'alto, come il chiasmo che nobilita il verso 157, «With throats *unslaked*, with black lips *baked*», bipartito con rimalmezzo: «Con la gola assetata e le arse labbra», e, dalla medesima struttura di partenza, al v. 61, «It crackled and *growled*, and roared and *howled*», l'elegante *tricolon* «crepitava, gemeva ed ululava», ottenuto condensando il binomio "growled and roared", letteralmente "borbottare e ruggire", nel più blando "gemeva". Ma la dinamica può anche ribaltarsi: al v. 535 «when the ivy-tod is heavy with snow», in cui la corrispondenza fonica *ivy / heavy* è a stretto contatto vicino all'epicentro del verso e non alla fine di ciascun emistichio, Luzi propone la struttura con rimalmezzo «allor che greve è l'edera di neve», simile alle tante rintracciabili nella *Rime*, ma in versione decisamente più aulica, con iperbatò, lo sdruciolò sotto accento di sesta sillaba, e un lessico di estrazione letteraria.

Infine, al contrario di Giudici, il poeta fiorentino tende ad amplificare piuttosto che a scorciare l'originale, con esiti che costeggiano la classica dittologia petrarchesca («Le ciglia chiusi e tenni strette e chiuse» da «I close my lids and kept them close», v. 248), arrivando a produrre eleganti epifrasi («sta immobile l'oceano e non respira» da «the ocean hath no blast», v. 416), e parallelismi («il cuore brucia, il fuoco vi soggiorna» da «this heart within me burns», v. 585), che innalzano la componente retorica dell'originale.

4

La rassegna delle scelte lessicali consente di misurare con ancora maggiore efficacia le distanze tra queste versioni: il vocabolario dei tre traduttori rivela aree di intersezione e, al contrario, momenti di distanziamento individuale che delineano idioletti molto diversi, in cui i vari reagenti – il lessico aulico-tradizionale, il lessico colloquiale e quotidiano, l'influenza della lingua di partenza – si combinano con differenti dosaggi a determinare il tono finale.

In primo luogo, a conferma di quanto sino ad ora emerso, rispetto a Giudici e Fenoglio il lessico luziano è più incline all'aulicismo e alla variante elegante: si ha dunque «E lucido rifulse» da «and he shone bright», latinismo anteposto al verbo e sigla luziana³⁷

³⁶ GIANFRANCO CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245, a p. 229.

³⁷ Basti, a titolo di esempio, il fatto che in *Quaderno gotico* il lessema ricorre cinque volte in cinque poesie consecutive: «dal silenzio di lucide pareti» (II, v. 4), «Di nuovo gli astri d'amore traversavano / lucidi sulle nostre teste opache» (III, vv. 1-2), «in questo lucido fermento» (IV, v. 12), «Ora desta nel lucido fluire»

(Fenoglio: «splendeva forte», Giudici: «splendeva fulgido»), «il sole spare» da «The Sun's rim dips», allotropo che ha lungo corso, largamente impiegato da Montale negli *Ossi di Seppia*³⁸ (Fenoglio: «s'immerge il sole», Giudici «Il sole affonda»), «come rena increspata in riva al mare» da «As is the ribbed sea-sand» (Fenoglio: «Come la sabbia marezzata», Giudici: «come le rughe d'una spiaggia»), il dannunziano «i vestimenti avevo tutti intrisi» da «my garments all were dank», (Fenoglio «I miei vestiti eran tutti immollati», Giudici «e gli abiti inzuppato»), «ma col sonito suo scosse le vele» da «but with its sound it shook the sails», nuovamente un latinismo, con posposizione del possessivo (Fenoglio «ma col suo solo suono squassò le vele», Giudici «col suono tuttavia scotendo / le vele»), e così via.

Più significativa, però, la tendenza ad attingere al repertorio tradizionale caricando il testo di un sovrappiù di significato e connotazione dovuto anche alle memorie letterarie che i lemmi impiegati sollecitano. Così, se Giudici e Fenoglio sono concordi nel tradurre «ancient man» con «vecchio», Luzi adduce il dantesco «vegliardo», la «brezza» di Giudici e Fenoglio, traduzione letterale per «breeze», diventa «vento australe», epiteto dannunziano che Luzi adotta volentieri tra gli aulicismi ricorrenti in *Avvento Notturmo* (ad esempio, in *Bacca* «alto in un velo australe l'Arno turge»). Ancora, la dittologia allitterante «reel and rout» (letteralmente danza, moto circolare, e rotta, moto disordinato), in Fenoglio «a sciami vorticanti» e Giudici «turbina intorno», diventa in Luzi «ridda», antica danza con andamento circolare, scelta da attribuire anche alla suggestione fonica che riconduce ancora in ambito dantesco (*Inf* VII, v. 22-24 «Come fa l'onda la sovra Cariddi, che si frange con quella in cui si intoppa, così convien che qui la gente riddi») e cui non sarà estraneo il gusto montaliano per i nomi di danze popolari dal ritmo veloce, spesso simbolo di caos e violenza. Il termine si trova anche nel primo Luzi in *Giardini*, da *Un Brindisi*, «questa ridda d'immagini profonda / nelle tenebre e tace». Tornando agli esempi, le «restless gossameres» diventano in Luzi dantesche «ragne vibranti» per cui si veda il Montale degli *Ossi di seppia* («farfalla in una ragna» in *Riviere*, e, come verbo «nella serenità che non si ragna» in *Il canneto rispunta i suoi cimelli*), mentre in Fenoglio si ha «spiritate ragnatele» e in Giudici «tremule ragnatele». Ancora Dante risuona in «il volto del nocchiero raggia esangue» da «the steersman's face gleamed white» (Fenoglio: «bianco [sotto la sua lanterna,] / balenava il volto del timoniere», Giudici: «un lume sbianca il timoniere»), con un lessema ben acclimatato nel lessico luziano («Nel vento il tuo corpo raggia infingardo» da *Avvento notturno*, «Raggiava nel cristallo un vino astrale» *Quaderno gotico*). Solo alcuni – i più marcati – dei molti esempi possibili.

Gli schieramenti emersi da questo primo sondaggio si confermano saggiando la componente realistico-quotidiana: ad esempio, «black lips baked» diventa «labbra arrostitte» in Giudici e «nere labbra cotte» in Fenoglio, mentre ancora «arse» in Luzi, dove emerge con evidenza la distanza tra le scelte più connotate in senso prosastico dei due traduttori, coerenti con l'originale “backed”, e un lessico in cui ancora forte è la componente

(V, v. 1), «spazia un gelo / di morte e una lucida paura» (VI, vv. 11-12).

³⁸ Ad esempio: «dirupa, spare in bruma» (*Il canneto rispunta i suoi cimelli*, v. 12), «ecco precipita il tempo / spare con risucchi rapidi» (*Crisalide*, vv. 17-18).

petrarchesca. Ma è Fenoglio, dei tre, a osare di più verso il basso: nella sua versione si trova ad esempio, «vecchio lazzarone» per «grey-beard loon» (Luzi: «vagabondo», Giudici, «barbone»), «cose da schifo» per «slimy things» (Luzi: «esseri vischiosi», Giudici: «viscidi corpi»), «stupidi mastelli» da «silly buckets» (Luzi: «inutili secchie», Giudici: «secchie inutili») e il regionalismo «non ho mai visto niente di compagno» per «I never saw aught like to them» (Luzi: «Cosa non vidi mai che le assomigli», Giudici «Niente di simile ho mai visto»). Parallelamente, la lingua di Fenoglio è più immaginativa, più recettiva rispetto alla componente del magico e del fantastico della *Rime*: il romanziere è il solo a rendere «elfish light» con il neologismo «luce folletta» (Luzi: «luce magico», Giudici: «magiche luci»), e in almeno due casi la fantasia del traduttore supera quella del poeta: al v. 266 la luna sorgente che Coleridge rappresenta con «a star or two beside» (Luzi, iperletterario, «lei qualche rara stella seguiva» e Giudici «una o due stelle con sé aveva»), viene quasi personificata nella resa fenogliana: «Saliva in cielo la mobile luna [...] con una o due stelle damine», e lo stesso avviene poco oltre, al v. 315, dove «the wan stars danced between» diventa «e s'accesero cento luminarie / che facevano in cielo l'altalena» (Luzi: «gli astri vi danzavano nel mezzo» e Giudici «danzava / di stelle un bagliore fioco»). In linea con queste scelte va collocata anche l'inserzione di vocaboli – anche rari e desueti – fonicamente e semanticamente più “carichi” dell'originale, in funzione di un'espressività che mira alla resa icastica, all'efficacia e all'immediatezza della rappresentazione. Così, ad esempio, «and the coming wind did roar more loud» diventa «E quel vento ruggiò più forte», in luogo del letterale “ruggì”, laddove Luzi («il vento emise un sibilo più forte») e Giudici («Più forte il vento sibilò»), smorzano notevolmente l'originale. Allo stesso modo, al v. 389, dove il sussulto della nave liberata dalla maledizione dell'immobilità è paragonato al movimento di un cavallo, «like a pawing horse let go», Fenoglio traduce «come zampante cavallo scavezzato», optando per un lessico in grado di evocare nitidamente l'immagine, mentre in Luzi prevale la stilizzazione letteraria: «come un cavallo ardente infine sciolto», e Giudici, scorciando, «come un cavallo scalciante».

Tra le due estremità tonali – l'iperletterarietà di Luzi e l'espressività fenogliana – il poeta ligure si attesta su un tono medio, con moderate escursioni tra alto e basso. La presenza di forme ascrivibili a un registro formale, scritto più che propriamente letterario, denota, con le parole di Enrico Testa, «più che l'adesione al sublime, un'umile, ironica e defedata intenzionalità nei suoi confronti»: disseminate sul tessuto di una lingua quotidiana, queste forme appaiono quasi «grani di sottile straniamento abbandonati sul terreno dell'usualità». ³⁹ Si hanno così le forme monottongate, come da più usurata tradizione lirica: «cielo di rame infocato» da «hot and copper sky» (Luzi: «cielo cocente, arso, di rame», Fenoglio: «cielo rovente, di rame»), «si moveva» da «it moved» (mentre anche Luzi (e a maggior ragione Fenoglio) ha «muoveva»), «scotendo le vele» da «it shook the sails» (Luzi: «scosse» e Fenoglio: «squassò»), e gli allotropi poetici «silente», forse anche sollecitato dall'originale «silent» (addotto anche da Luzi, mentre Fenoglio ha «tacito»), «restai affiso» per «I saw» (in Luzi e Fenoglio semplicemente

³⁹ ENRICO TESTA, *Parole a prestito. Schede sulla lingua poetica di Giudici*, in «Nuova corrente», XLIV (1997), pp. 203-227, a p. 207.

«vidi»), «immoto» per «still» (opzione prediletta da Luzi, meno da Fenoglio, che in questa occorrenza, ad esempio adduce «fisso»), il trito «beltà» da «beauty» (anche in Luzi, mentre in Fenoglio si trova «bellezza»). Volendo isolare altre componenti in rilievo rispetto allo sfondo si trovano alcune conferme dell'«onnivora predisposizione ai linguaggi e ai sottocodici»⁴⁰ di Giudici, che introduce volentieri tecnicismi nautici come «a poppavia» per «from behind» (Luzi e Fenoglio: «dietro»), «mezza bordata avanti e indietro» da «Backwards and forwards half her length» (Luzi e Fenoglio: «lunghezza») o «arrivò sottobordo al vascello» da «came close beneath the ship» (Luzi: «la barca s'accostò al vascello» e Fenoglio «la barca s'accostava alla nave»). Si aggiungano infine i composti con il trattino, addotti anche laddove non figurano nell'originale ad esempio «uomo-luce» per «man all light» (Luzi e Fenoglio: «un uomo tutto luce») e «bianco-splendenti» da «shining white» (Luzi «lustre di bianco», Fenoglio: «d'un bianco abbagliante»), o senza il trattino, come «il malincanto» che condensa la coppia «the pang, the course» (Luzi: «quella maledizione e quel terrore», Fenoglio: «l'odio, lo spasimo»), e «nel silenzio chiarolunare» per «The moonlight steeped in silentness» (Luzi «la luce della luna», Fenoglio «il lume di luna»).

5

Concludendo, i risultati dell'analisi confermano le attese: la storia della ricezione “alta” della *Rime of the Ancient Mariner* nel Novecento italiano assume le caratteristiche di un fenomeno diffrattivo, generando esemplari tanto diversi tra loro quanto distanti dall'opera originale. L'irriducibilità dell'opera di Coleridge ai canoni della tradizione di arrivo spiega in parte questi esiti, o piuttosto rende più evidente un fenomeno di più ampia portata: scrive Fortini, «i poeti moderni che traducono hanno sostituito alla lingua-cultura nella quale un tempo trascinavano in catene i testi di partenza, le loro lingue private». E i punti di tangenza tra i modi dei traduttori e i rispettivi idioletti poetici che si sono in precedenza riscontrati confermano la diagnosi. Nonostante ciò, laddove per “lingua-cultura” si intenda tradizione, andrà rilevato come sia Luzi che Giudici non siano immuni alla plurisecolare influenza del canone lirico italiano, seppure in modi radicalmente diversi. La versione del poeta fiorentino, a seguito della scelta dell'endecasillabo sciolto, verso da traduzione per eccellenza dal Cinquecento in poi, e dell'impiego di una lingua rarefatta e nobile, si colloca nel solco della più illustre tradizione, in linea con la poetica dell'ermetismo fiorentino. Anche il Novecento più inoltrato di Giudici, però, non ha finito di fare i conti con l'ingombrante passato della lirica italiana, vista la necessità di difendersene, in qualche modo, frapponendo una “distanza ironica” in grado di depotenziarne la risonanza. Un'esigenza che peraltro emerge con più urgenza proprio di fronte all'atto traduttivo, a ribadire come ogni confronto con una tradizione e una lingua letteraria altra si risolva, di fatto, in un confronto con le capacità ricettive della propria tradizione e con le possibilità espressive della propria lingua.

Un discorso a parte va fatto per Fenoglio. La lingua poetica nel suo caso è una “terza lingua”, riservata soltanto alle traduzioni di poesia. Ma la strenua ricerca dello scrittore

40 *Ivi*, p. 212.

albese di una liberazione dalla «preoccupazione ossessiva in Italia, del bello stile e della buona lingua» (sono parole di Dionisotti) lo porta a misurarsi con testi poetici, per così dire, compromessi con la prosa, e a cercare i luoghi della rottura e dell'innovazione, vedi, ad esempio, la sua predilezione per Hopkins e per il suo «stile da splendido isolato, da artista senza maestri e senza allievi», come lui stesso ebbe a definirlo. La sua versione da Coleridge è dunque programmaticamente, con le parole di Mengaldo, «senza vezzi e senza forma, quasi senza letteratura», ma «il suo rasoterra e il suo informale, avviati fin dai versi iniziali e poi proseguiti sempre, sono proprio essi l'ambiente stilistico più adatto allo sprigionarsi del pauroso e dello stregato».⁴¹

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BANDINI, FERNANDO, *Introduzione*, in Giovanni Giudici, *Poesie scelte. (1957-1974)*, a cura di Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1975. (Citato alle pp. 185, 190.)
- BECCARIA, GIAN LUIGI, *L' autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975. (Citato a p. 186.)
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR, *La leggenda del vecchio marinaio*, trad. da Enrico Nencioni, illustrata da Gustavo Doré, Milano, Bernardoni, 1889. (Citato a p. 182.)
- *La rima del vecchio marinaio*, trad. da Emilio Teza, Pisa, Mariotti, 1889. (Citato a p. 182.)
- *La rima del vecchio marinaio*, trad. da Giovanni Giudici, Milano, Studio Editoriale, 1987. (Citato a p. 183.)
- *Poesie e prose*, a cura di Mario Luzi, Milano, Cederna, 1949 (poi Milano, Mondadori, 1973). (Citato a p. 183.)
- *The Rime of the Ancient Mariner (La ballata del vecchio marinaio)*, trad. da Beppe Fenoglio, in «Itinerari», XVII-XVIII (1955), pp. 257-289. (Citato a p. 183.)
- CONTINI, GIANFRANCO, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245. (Citato a p. 193.)
- FENOGLIO, BEPPE, *Lettere. 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002. (Citato a p. 183.)
- *Quaderno di traduzioni*, a cura di Mark Pietralunga, Torino, Einaudi, 2000. (Citato a p. 183.)
- FORTINI, FRANCO, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, Macerata, Quodlibet, 2011. (Citato alle pp. 181, 183.)
- GIOVANNETTI, PAOLO, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica in Italia*, Venezia, Marsilio, 1999. (Citato a p. 182.)
- GIUDICI, GIOVANNI, *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Torino, Einaudi, 1982. (Citato a p. 183.)
- *Da un'officina di traduzioni*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 20-33. (Citato alle pp. 183, 184.)

⁴¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Introduzione a Mario Luzi traduttore*, in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria e scientifica 36-37*, a cura di Gianfelice Peron, Monselice, Il poligrafo, 2008, pp. 72-73.

- GIUDICI, GIOVANNI, *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*, prefazione di Gianfranco Folena, Milano, Garzanti, 1999. (Citato a p. 184.)
- *La gestione ironica*, in Idem, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti. 1959-1975*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 213-214. (Citato a p. 186.)
- GORLIER, CLAUDIO, *Prefazione*, in Samuel Taylor Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio*, a cura di Claudio Gorlier, trad. da Beppe Fenoglio, Torino, Einaudi, 1964, pp. 5-8. (Citato a p. 189.)
- LENZINI, LUCA, *Il traduttore e il poeta: l'«Onegin» di Giudici*, in «Studi novecenteschi», XXII (1981), pp. 209-226. (Citato a p. 184.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in Idem, *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 204-231. (Citato a p. 187.)
- *Introduzione a Mario Luzi traduttore*, in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria e scientifica 36-37*, a cura di Gianfelice Peron, Monselice, Il poligrafo, 2008, pp. 72-73. (Citato a p. 197.)
- *Prefazione*, in Giovanni Caproni, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 1996. (Citato a p. 191.)
- NASI, FRANCO, *Istituzioni poetiche e traduzioni: le Lyrical Ballads in Italia (1798-1998)*, in «Testo a fronte», XXIII (2000), pp. 127-161. (Citato a p. 182.)
- *Sulla «fortuna» di Coleridge in Italia*, in Idem, *Poetiche in transito. Sisifo e le fatiche del tradurre*, Milano, Medusa, 2004, pp. 61-90. (Citato a p. 182.)
- TESTA, ENRICO, *Parole a prestito. Schede sulla lingua poetica di Giudici*, in «Nuova corrente», XLIV (1997), pp. 203-227. (Citato alle pp. 195, 196.)
- TEZA, EMILIO, *Premessa*, in Samuel Taylor Coleridge, *Cristabella, aggiuntavi l'ode alla Francia*, trad. da Emilio Teza, Padova, Randi, 1892. (Citato a p. 182.)
- TYNJANOV, JURIJ NIKOLAEVIČ, *Il problema del linguaggio poetico*, trad. da Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova, Il Saggiatore, 1968. (Citato a p. 183.)
- ZUCCO, RODOLFO, *Rima, rima interna, enjambement: sui segnali dell'oralità nella poesia di Giudici*, in «Nuova corrente», XLIV (1997), pp. 229-246. (Citato a p. 185.)

PAROLE CHIAVE

Mario Luzi, Beppe Fenoglio, Giovanni Giudici, Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, traduzione poetica, poesia italiana del Novecento.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Laura Organte si è laureata a Padova nel 2011 con una tesi sulle traduzioni di poesia francese di Mario Luzi, dal quale è stato tratto l'articolo *Mario Luzi traduttore dal francese: lingua, stile e metrica della "Cordigliera delle Ande"* («Stilistica e Metrica Italiana», XII [2012]). Sta attualmente portando a termine un dottorato di ricerca presso il medesimo ateneo con un progetto sulla traduzione poetica in Italia tra anni Trenta e anni Cinquanta.

laura.organte@gmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LAURA ORGANTE, *Coleridge e il Novecento italiano. Luzi, Fenoglio e Giudici traduttori della Rime of the Ancient Mariner*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 181–199.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

REPRINTS

ROMANTISME ITALIEN ET ROMANTISME EUROPÉEN

PAUL HAZARD

“UNE LITTÉRATURE EUROPÉENNE EST EN TRAIN DE SE CONSTITUER”: STORIA COMPARATA DELLE LETTERATURE ED EUROPEISMO AD INIZIO ‘900

Lo studio su *Romantisme italien et romantisme européen* che qui presentiamo fu pubblicato nella «Revue de littérature comparée» nel gennaio 1926,¹ e costituisce il testo della lezione con cui Paul Hazard inaugurava, il 4 dicembre 1925, la sua cattedra al Collège de France. Il 15 novembre dello stesso anno egli era stato infatti nominato titolare (lo resterà fino al 1944, anno della sua morte) della Chaire d'*Histoire des littératures comparées de l'Europe méridionale et de l'Amérique latine*, “intitulé” scelto dallo stesso Hazard conformemente alla tradizione del Collège.

L’allocuzione di Hazard possiede una duplice valenza: riflessione metodologica e programmatica da un lato, essa apre di fatto anche i due corsi tenuti da Hazard nell’anno accademico 1925/26, dedicati rispettivamente a *Le Romantisme italien dans ses rapports avec le Romantisme européen* e a *Récents travaux en littérature comparée*.² Lo studio dei rapporti tra romanticismo italiano ed europeo sarà condotto, come Hazard precisa all’inizio del suo discorso, secondo tre diversi approcci: prima saranno prese in considerazione le influenze che il romanticismo europeo ha esercitato sulla letteratura italiana; poi sarà indagata la risposta della letteratura italiana agli stimoli provenienti dall’estero; infine sarà aperto un interrogativo riguardante le sollecitazioni che il romanticismo italiano può aver a sua volta offerto all’Europa. Il primo punto, l’indagine delle fasi progressive di introduzione della letteratura inglese, tedesca e francese in Italia, prima con Ossian, Werther e Rousseau, poi con Schiller, Scott e Byron, abbastanza tradizionale nel suo impianto volto a reperire le “influenze” decisive per la costituzione di una sensibilità romantica in Italia, cede rapidamente il passo alla disamina delle peculiarità della ricezione italiana degli elementi stranieri, «assoupli[s] [...] aux nécessités du pays et aux besoins du moment»,³ a costituire un paradossale «romantisme antiromantique»⁴ o «romantisme classique».⁵ Da ultimo, nel solco di alcune teorie inglesi a lui contemporanee, Hazard evoca alcune piste per vagliare il contributo apportato, di fatto, dalle riflessioni e dalle opere in particolare di Vico, Muratori e Manzoni, alla costituzione della sensibilità romantica europea, francese specialmente.

Ma qual è la cifra specifica di tale indagine dei contatti e degli scambi avvenuti in seno alle letterature europee durante il romanticismo? Quali la peculiarità, i presupposti

1 PAUL HAZARD, *Romantisme italien et romantisme européen*, in «Revue de littérature comparée», VI (1926), pp. 224-245.

2 Paris, Archives Collège de France, 16 CDF 188.

3 *Infra*, p. 217.

4 *Infra*, p. 220.

5 *Infra*, p. 220.

teorici e critici dell'approccio di Hazard, che si sviluppa attraverso nozioni ricorrenti nella comparatistica dell'epoca, come le "réactions du tempérament national", le "influences étrangères", "l'originalité", il "génie latin" e il "génie du Nord"?

Per capirlo, conviene partire da un'affermazione che Hazard formula nella parte finale del suo studio, dove lo sguardo si allarga a considerare non più il solo romanticismo, ma la letteratura e gli studi letterari contemporanei: «Une littérature européenne est en train de se constituer». ⁶ Secondo Hazard, la «rapidité et l'intensité des échanges» sono, ad inizio Novecento, tali che risulta ancor più insensato di prima, se possibile, per il critico e per lo storico considerare le letterature nazionali singolarmente e separatamente, al di fuori della loro interazione. È da questa constatazione che trae la propria sostanziale legittimazione la disciplina della "storia comparata delle letterature" che Hazard contribuisce a definire e illustrare nella sua lezione inaugurale. Significativamente, Hazard pubblica il testo della lezione in quella «Revue de littérature comparée» che egli stesso aveva fondato con Fernand Baldensperger nel 1921. Il sodalizio critico tra i due comparatisti è del resto suggellato anche dal rinvio, fatto da Hazard in nota, al saggio programmatico con cui Baldensperger apriva il primo numero della rivista e tracciava una storia dell'approccio comparatista, presentando obiettivi e metodi di quella che vorrebbe rappresentare la sua più recente e rinnovata incarnazione. ⁷

Come sia Hazard che Baldensperger tengono a precisare, la nuova comparatistica si propone non tanto di istituire confronti diretti e puntuali tra opere o autori («Étudier l'histoire comparée des littératures [...] ce n'est pas comparer seulement»), ⁸ bensì di indagare gli «effets de la pérégrination des idées et des formes» ⁹ nella genesi delle opere, attraverso analisi scevre da ogni intento «offensif ou défensif». ¹⁰ Ma ciò che più conta è che la rivendicazione di questa precisa prospettiva comparatista prende forma, sia in Hazard che in Baldensperger, in riferimento a quella che viene designata come "la letteratura europea". Se Baldensperger presenta la «littérature comparée» come «l'historiographie de la littérature européenne», ¹¹ Hazard tiene a sottolineare ancor più esplicitamente, come abbiamo visto, quanto l'approccio comparatista costituisca un'esigenza irrinunciabile legata alla situazione, letteraria e geo-politica insieme, dell'Europa a lui contemporanea, e non manca di ricordare Mazzini come uno dei primi ad aver chiaramente formulato l'esigenza di una tale prospettiva unitaria sulla letteratura europea. ¹² "Europeo" è da intendere qui meno nel senso restrittivo che lo oppone a "mondiale" (sia Hazard che Baldensperger aprono la loro riflessione, ancorché in maniera del tutto abbozzata, alla letteratura mondiale, universale), ¹³ che non nell'accezione inclusiva e sperequante che lo

⁶ *Infra*, p. 224.

⁷ FERNAND BALDENSPERGER, *La littérature comparée. Le mot et la chose*, in «Revue de littérature comparée», I (1921), pp. 5-29.

⁸ *Infra*, p. 223.

⁹ *Infra*, p. 224.

¹⁰ BALDENSPERGER, *La littérature comparée. Le mot et la chose*, cit., p. 10.

¹¹ *Ivi*, p. 21.

¹² Cfr. *infra*, nota 50 a pagina 224.

¹³ Cfr. Hazard: «Encore ce mot d'Européen, [...] nous apparaît-il comme trop étroit [...]», *infra*, p. 224; e Baldensperger: «littérature "européenne" ou "mondiale"», BALDENSPERGER, *La littérature comparée. Le mot et la chose*, cit., p. 20.

fa preferire al termine “straniero”, applicato alla letteratura, nella misura in cui permette il superamento di un’impostazione ancorata alle singole letterature nazionali, al più messe in rapporto con le “influenze” straniere appunto.

“Letteratura europea” non è certo, ad inizio anni venti, un’espressione nuova negli studi informati da una prospettiva comparatista;¹⁴ Brunetière in particolare, una decina di anni prima, aveva portato in auge il concetto, servendosene abbondantemente nel contesto della propria teoria critica (il suo celebre contributo-manifesto al Congrès d’histoire comparée des littératures del 1900, si intitola precisamente *La littérature européenne*).¹⁵ Alcune differenze sostanziali separano tuttavia la “letteratura europea” di Hazard (e di Baldensperger) da quella di Brunetière, che pure era stato, insieme a Lanson, tra i maestri di Hazard negli anni della formazione all’École Normale. E non solo perché, come segnala esplicitamente Baldensperger,¹⁶ la nuova comparatistica si vuole estranea alla prospettiva evoluzionistica adottata da Brunetière, e alla gerarchizzazione e canonizzazione delle opere che questa porta con sé. Per Brunetière, la letteratura europea è, per usare le sue stesse parole, una “matière commune”,¹⁷ non ben definita, che costituisce il reciproco di qualcosa di invece nitido e per lui cruciale: il “génie national”, che anima e caratterizza intimamente ogni letteratura nazionale.¹⁸ Benché anche Hazard ricorra alle nozioni di “génie italien”, “génie du Nord”, “tempérament national”, il significato e l’importanza che tali concetti assumono nei suoi studi sono molto diversi da quelli rivestiti in Brunetière. Mentre Brunetière non rinuncia alla rivendicazione dell’egemonia letteraria francese, e, su un piano politico, può difendere, non senza ambiguità, al tempo stesso una prospettiva europeista e l’idea di patria,¹⁹ Hazard si interessa più specificamente ai «phénomènes de coopération consciente ou inconsciente»,²⁰ al dialogo intrattenuto tra autori appartenenti a contesti culturali, sociali, politici diversi, e al patrimonio comune europeo, letterario e valoriale, che tale dialogo contribuisce a costituire.

Anche la scelta di studiare il romanticismo ha un significato e una valenza particolari. Brunetière manteneva la propria prospettiva ben salda sul classicismo francese, a suo avviso modello insuperabile di una letteratura rivolta verso la società, contrapposto al romanticismo con le sue derive individualiste, che rinascono nella letteratura a lui cronologicamente più vicina, con le deploratissime, reiterate rivendicazioni dell’«art pour l’art».²¹ La posizione di Brunetière ben evidenzia i risvolti critici, e in una certa misura anche politici, del dibattito aperto ad inizio secolo sul romanticismo, dibattito che vede

14 Sulla storia degli usi di questo concetto, cfr. FRANCA SINOPOLI (a cura di), *Il mito della letteratura europea*, Roma, Meltemi, 1999.

15 FERDINAND BRUNETIÈRE, *La littérature européenne*, in «Revue des deux mondes», LXX (1900), pp. 326-355. Di Brunetière si vedano anche vari altri articoli riuniti negli *Études critiques sur l’histoire de la littérature française*, 9 voll., Paris, Hachette, 1910-1916, e in particolare *Le cosmopolitisme et la littérature nationale* [1895], VI, pp. 289-316, e *La littérature européenne au XIX^e siècle* [1899], VII, pp. 223-296.

16 BALDENSBERGER, *La littérature comparée. Le mot et la chose*, cit., p. 24.

17 BRUNETIÈRE, *La littérature européenne*, cit., p. 355.

18 *Ibidem*.

19 FERDINAND BRUNETIÈRE, *L’idée de patrie* [1896], in Idem, *Discours de combat*, Paris, Didier, 1910, pp. 119-157.

20 *Infra*, p. 224.

21 Cfr. in particolare *Le cosmopolitisme et la littérature nationale* [1895], in Idem, *Études critiques sur l’histoire de la littérature française*, 9 voll., Paris, Hachette, 1911, VI, pp. 289-316.

una parte della critica conservatrice, vicina alla destra maurrassiana, contrapporsi al romanticismo e alla sua eredità poetica tardo ottocentesca.²² Dedicare i propri sforzi allo studio del romanticismo significa dunque per Hazard da un lato prendere in un certo senso posizione all'interno delle diatribe che agitano la critica a lui contemporanea; dall'altro, affrontare un'aporia che, al cuore del romanticismo, italiano in particolare, non manca di insidiare anche la metodologia comparatista stessa che Hazard va sperimentando. Come un'opera, una letteratura, possono (devono, secondo i romantici) essere al tempo stesso profondamente nazionali e aperte agli stimoli che vengono dai contatti con altre opere e altre letterature? Come, nella storia comparata delle letterature, adottare una prospettiva internazionale (transnazionale, direbbero oggi alcuni storici, europea, diceva Hazard), che pure riconosca e consideri le specificità nazionali? Hazard, grande lettore di Leopardi, a cui aveva dedicato qualche anno prima una monografia,²³ si sofferma nella lezione inaugurale sul neologismo "ilichastico", coniato dal filosofo e giurista Gian Domenico Romagnosi per superare la *querelle* romantica degli antichi e dei moderni e rivendicare la necessità di contestualizzare ogni opera letteraria nel suo orizzonte storico, sociale, culturale.²⁴

Questa franca vocazione a riconoscere e al tempo stesso superare la prospettiva nazionale è anche alla base della differenza che intercorre tra il cosmopolitismo di Hazard e quello di Brunetière. Quest'ultimo concepisce il cosmopolitismo letterario come un'emancipazione diretta del classicismo francese, del quale costituirebbe il frutto migliore, offerto dalla Francia appunto al mondo come modello di una letteratura che parla dell'uomo e della sua vita sociale.²⁵ Hazard, diversamente, trovandosi a ripercorrere la storia della parola e della nozione, cruciali per la nuova comparatistica (che del resto aveva mosso i suoi primi passi nel solco degli studi di Texte, maestro di Baldensperger, sul cosmopolitismo letterario nel XVIII secolo),²⁶ sceglie di mettere l'accento sul legame originario ed essenziale che tale concetto intrattiene con l'idea della pace universale tra le nazioni.²⁷ Mentre Hazard rintraccia una sorta di opposizione costitutiva tra "cosmopolitismo" e "patria" (indugiando a riflettere sull'accezione negativa di cosmopolita come «non bon

22 Cfr. tra gli altri PIERRE LASSERRE, *Le romantisme français : essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle*, Paris, Mercure de France, 1907, e LÉON DAUDET, *Le stupide XIX^e siècle. Exposé des insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France depuis 130 ans (1789-1919)*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1922; sono significative al proposito anche le polemiche che concernono alcune figure chiave come quelle di Rousseau e Stendhal: per le polemiche connesse al bicentenario di Rousseau, si veda TANGUY L'AMINOT, *Images de Jean-Jacques Rousseau de 1912 à 1978*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992, e per Stendhal, PHILIPPE BERTHIER, *Stendhal en miroir. Histoire du stendhalisme en France (1842-2004)*, Paris, Champion, 2007.

23 PAUL HAZARD, *Giacomo Leopardi*, Paris, Bloud, 1913, il cui ultimo capitolo è dedicato a *Leopardi et la pensée européenne*.

24 Cfr. *infra*, pp. 217-218.

25 Cfr. *Le cosmopolitisme et la littérature nationale* [1895], cit.

26 Vedi JOSEPH TEXTE, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire : étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1895.

27 PAUL HAZARD, *Cosmopolite*, in *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, 2 voll., Paris, Champion, 1930, I, pp. 354-364. Hazard dedicherà peraltro due corsi del Collège de France rispettivamente a *Études sur les voyageurs et cosmopolites français au XVIII^e siècle*, nel 1929, e a *L'abbé Prevost romancier cosmopolite*, nel 1935.

citoyen»), Brunetière, negli stessi anni in cui si esprime pur accesamente in favore del cosmopolitismo, può insistere sul legame tra comunità linguistica, letteratura e patria, legame a suo avviso costitutivo dell'«*âme nationale*» cui è legata ogni opera letteraria immortale.²⁸ Di fatto, il cosmopolitismo, così come il comparatismo, di Hazard, prendono le mosse dal rifiuto del pensiero di Taine, che fonda invece l'evoluzionismo letterario di Brunetière; Baldensperger tiene a sottolineare questo punto laddove, nel suo testo programmatico per la «*Revue de littérature comparée*», ricusa esplicitamente la valorizzazione tainiana delle «*structures intérieures de la race*» e presenta le origini della comparatistica da lui preconizzata come legate all'«*instinct d'un certain cosmopolitisme chez des historiens et des critiques appartenant à des petites patries à qui leur intensité nationale ne saurait suffire*»²⁹ (dove ancora una volta il cosmopolitismo è posto agli antipodi dell'idea di patria).

Con Hazard e Baldensperger, al centro della storia letteraria sta dunque l'Europa con la sua letteratura globalmente intesa, non più la/le «*littérature(s) nationale(s)*», che ad esempio un altro comparatista come J.-J. Ampère poteva rivendicare, ad inizio Ottocento, come «*punto di partenza e di arrivo*» del proprio lavoro,³⁰ né tantomeno la Francia e la letteratura francese; lo studio degli scambi e delle influenze viene condotto al di fuori della difesa del prestigio della letteratura francese e di alcuni suoi momenti. È così che Hazard tiene, ad esempio, a mettere in luce alcuni importanti debiti, talvolta misconosciuti, contratti dalle riflessioni francesi sul romanticismo, di Fauriel e Stendhal in particolare, con il dibattito italiano in generale e le opere di Manzoni in particolare; i lavori che Hazard cita in questo senso nella sua lezione inaugurale delineano un vero e proprio cantiere critico, aperto in seno alla «*Revue de littérature comparée*».³¹

Nello studio quindi di tale «*propagation*» delle idee e delle forme, Hazard riserva, come naturale, un posto privilegiato alla traduzione. Nella lezione inaugurale sono evocati due esempi diversi di traduzioni che assumono valenze cruciali all'interno della storia letteraria. Sottolineando l'importanza delle traduzioni di Manzoni e di Dante nello sviluppo del dibattito romantico francese, Hazard mette anzitutto in rilievo il valore assunto dalle traduzioni nella circolazione di specifiche teorie, riflessioni, idee della letteratura. Ma soprattutto, evocando le riflessioni romantiche sulla traduzione, che integrano di fatto tale pratica nella teoria della letteratura,³² egli considera la traduzione nel suo potenziale di mediazione, connessione e dialogo tra culture e letterature: il «*traduisez [...] mais [...] ne transformez pas dans le sens italien*» di M^{me} de Staël³³ attira l'attenzione sulla traduzione come momento di apertura ai portati culturali della lingua altra, come

28 BRUNETIÈRE, *L'idée de patrie* [1896], cit.

29 BALDENSPERGER, *La littérature comparée. Le mot et la chose*, cit., p. 17.

30 JEAN-JACQUES AMPÈRE, *De l'histoire de la littérature française*, in «*Revue des deux mondes*» (janvier 1834), pp. 406-425: «*Mon point de départ, mon but définitif, ce sera donc la littérature nationale [...]*».

31 Cfr. *infra*, pp. 221-222. Per un aggiornamento critico su questi temi, si veda in particolare EZIO RAIMONDI, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori, 1997.

32 Per le teorie che i romantici tedeschi hanno elaborato sulla traduzione si veda in particolare ANTOINE BERMAN, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

33 Hazard cita (*infra*, p. 216) il celebre articolo di M^{me} de Staël *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, apparso nel 1816 nella *Biblioteca italiana*.

strumento, per dirlo in termini benjaminiani, di scambio e liberazione, capace di «redimere nella propria quella pura lingua presente in un'altra».³⁴ La nuova comparatistica non esiterà ad assumere anche un impegno concreto, militante, in favore della traduzione come strumento di confronto e apertura intra-europei, stabilendo tra le due guerre un dialogo diretto e continuativo con l'Institut International de Coopération Intellectuelle della Società delle Nazioni, fondato nello stesso 1925, cui partecipano tra gli altri Henri Bergson e Paul Valéry, e che rivolge una parte dei propri sforzi proprio alla realizzazione e circolazione delle traduzioni: la «Revue de littérature comparée» dedica una costante attenzione, nella sezione *Chronique*, al lavoro dell'IICI in questo senso, segnalando le novità editoriali in materia di traduzione, e facendosi anche promotrice attiva di suggerimenti e consigli all'indirizzo dell'istituto, per realizzare nuove traduzioni o favorire la circolazione dei libri nello spazio europeo.³⁵

In questo quadro, le ultime parole della lezione inaugurale assumono un rilievo particolare. Hazard si propone di contribuer, attraverso la sua storia comparata delle letterature, a «ce mouvement de pensée qui resserre aujourd'hui les peuples», alla «solidarité intellectuelle et morale des nations»: in una certa misura, il progetto scientifico e metodologico non è scindibile da un più ampio progetto culturale, che prende forma nel difficile contesto degli anni Venti, tra la tragica eredità del primo conflitto mondiale e l'inarrestabile avanzata dei nazionalismi. Significativamente, anche il saggio programmatico di Baldensperger si chiude con una riflessione sul rapporto che la nuova comparatistica intrattiene con il proprio contesto storico e politico, per sottolineare come essa non solo trovi legittimazione nell'accresciuta mobilità delle idee, delle opere, delle persone, ma anche come, più precisamente, essa prenda forma in reazione al «grand drame dont il n'est pas permis de s'abstraire», e alla «crise qui nous domine encore»:³⁶ essa intende mettersi al servizio di un «nouvel humanisme», e contribuer a fondare delle «certitudes nouvelles, humaines, vitales, civilisatrices, où pourrait à nouveau se reposer le siècle où nous sommes».³⁷ Contro un comparatismo organico ai nazionalismi letterari, che aveva un tempo contribuito a forgiare, la nuova comparatistica vorrebbe «fournir à l'humanité disloquée un fonds moins précaire de valeurs communes».³⁸ In questo, la storia comparata delle letterature di Hazard e di Baldensperger è sodale di un'altra grande impresa critica che Baldensperger qualifica come «comparatista»,³⁹ lo sforzo dei medievisti, Gaston Paris prima, ed Ernst Robert Curtius poi, per la ricostruzione della circolazione e trasmissione di *topoi*, racconti, affabulazioni; approccio che troverà il suo capolavoro in *Letteratura europea e Medio Evo latino*, dove ritorna appunto, cruciale, l'idea di «letteratura europea», e dove «l'uropeizzazione del quadro storico» viene rivendicata esplicitamente come «una necessità politica».⁴⁰

34 WALTER BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in Idem, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cur. e trad. da Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 50.

35 Si vedano ad esempio le sezioni *Chronique* degli anni 1923 (p. 146 e 471); 1924 (p. 687); 1925 (p. 508); 1926 (p. 143 e p. 521).

36 BALDENSBERGER, *La littérature comparée. Le mot et la chose*, cit., p. 28.

37 *Ivi*, pp. 28-29.

38 *Ibidem*.

39 Cfr. *ivi*, pp. 19-20.

40 ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze,

La ricerca delle radici della civiltà europea, e di solidi valori su cui rifondare una cultura europea in risposta alle minacce che la affliggono negli anni tra le due guerre, condurrà in seguito Hazard ad indagare gli esordi del pensiero illuminista nella congiuntura tra XVII e XVIII secolo, cui è dedicata la sua opera maggiore e più celebre, *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, pubblicata nel 1935.⁴¹ Frutto di un lungo percorso di cui tengono traccia i corsi professati al Collège de France, che abbandonano progressivamente il Romanticismo per approdare al XVIII secolo a partire dall'anno accademico 1929/30, con un corso su *Le XVIII^e siècle européen, débuts: 1690-1730*, seguito nell'anno 1930/31 da *Les grands courants de la pensée européenne de 1730 à 1750*,⁴² l'opera si articola attorno al concetto, che trova posto anche nel titolo, di «conscience», inseparabile, come segnala Giuseppe Ricuperati, da «européenne».⁴³

Alle soglie del secondo conflitto mondiale, di fronte allo sgretolamento delle speranze e degli sforzi del pur folto fronte che si era speso per la pace e l'unione dell'Europa, Hazard non mancherà di esprimere il suo europeismo in alcuni articoli, a carattere in questo caso propriamente militante: *Y a-t-il encore une Europe?*, e *L'Europe? un idéal toujours menacé*, pubblicati nelle «Nouvelles littéraires» rispettivamente il 20 agosto 1938, e il 5 agosto 1939. Lo scorato interrogativo del primo articolo, dedicato alla recensione del lavoro dello storico G. Weill su *L'Europe du dix-neuvième siècle et l'idée de nationalité*,⁴⁴ lascia spazio, nel secondo articolo, ad un messaggio di speranza. Hazard rifiuta di considerare l'Europa “in crisi” (secondo un'accezione del termine molto diversa da quella di «feconda fase di transizione» da lui impiegata nel titolo della sua opera più celebre). L'Europa è da sempre un ideale minacciato; e anzi, secondo Hazard (cui la morte occorsa nell'aprile 1944 impedirà di vedere la Liberazione) tale è precisamente la sua forza.

PAOLA CATTANI – Università degli studi di Milano

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMPÈRE, JEAN-JACQUES, *De l'histoire de la littérature française*, in «Revue des deux mondes» (janvier 1834), pp. 406-425. (Citato a p. 207.)
- BALDENSPERGER, FERNAND, *La littérature comparée. Le mot et la chose*, in «Revue de littérature comparée», 1 (1921), pp. 5-29. (Citato alle pp. 204, 205, 207, 208.)
- BENJAMIN, WALTER, *Il compito del traduttore*, in Idem, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cur. e trad. da Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962. (Citato a p. 208.)
- BERMAN, ANTOINE, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984. (Citato a p. 207.)

La Nuova Italia, 2006, p. 15.

41 PAUL HAZARD, *La crise de la conscience européenne. 1680-1715*, Paris, Boivin, 1935, seguita dal volume ad essa complementare, e pubblicato postumo, *La pensée européenne au XVIII^e siècle. De Montesquieu à Lessing*, Paris, Boivin, 1946.

42 Paris, Archives Collège de France, 16 CDF 188.

43 Cfr. GIUSEPPE RICUPERATI, *Introduzione*, in Paul Hazard, *La crisi della coscienza europea*, a cura di Paolo Serini, Torino, Utet, 2007, p. XXI.

44 GEORGES WEILL, *L'Europe du XIX^e siècle et l'idée de nationalité*, Paris, Albin Michel, 1938.

- BERTHIER, PHILIPPE, *Stendhal en miroir. Histoire du stendhalisme en France (1842-2004)*, Paris, Champion, 2007. (Citato a p. 206.)
- BRUNETIÈRE, FERDINAND, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 9 voll., Paris, Hachette, 1910-1916. (Citato a p. 205.)
- *La littérature européenne*, in «Revue des deux mondes», LXX (1900), pp. 326-355. (Citato a p. 205.)
- *La littérature européenne au XIX^e siècle* [1899], in Idem, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 9 voll., Paris, Hachette, 1912, VII, pp. 223-296.
- *Le cosmopolitisme et la littérature nationale* [1895], in Idem, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 9 voll., Paris, Hachette, 1911, VI, pp. 289-316. (Citato alle pp. 205, 206.)
- *L'idée de patrie* [1896], in Idem, *Discours de combat*, Paris, Didier, 1910, pp. 119-157. (Citato alle pp. 205, 207.)
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 2006. (Citato a p. 208.)
- DAUDET, LÉON, *Le stupide XIX^e siècle. Exposé des insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France depuis 130 ans (1789-1919)*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1922. (Citato a p. 206.)
- HAZARD, PAUL, *Cosmopolite*, in *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, 2 voll., Paris, Champion, 1930, I, pp. 354-364. (Citato a p. 206.)
- *Giacomo Leopardi*, Paris, Bloud, 1913. (Citato a p. 206.)
- *La crise de la conscience européenne. 1680-1715*, Paris, Boivin, 1935. (Citato a p. 209.)
- *La pensée européenne au XVIII^e siècle. De Montesquieu à Lessing*, Paris, Boivin, 1946. (Citato a p. 209.)
- *Romantisme italien et romantisme européen*, in «Revue de littérature comparée», VI (1926), pp. 224-245. (Citato a p. 203.)
- L'AMINOT, TANGUY, *Images de Jean-Jacques Rousseau de 1912 à 1978*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992. (Citato a p. 206.)
- LASSERRE, PIERRE, *Le romantisme français : essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle*, Paris, Mercure de France, 1907. (Citato a p. 206.)
- RAIMONDI, EZIO, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori, 1997. (Citato a p. 207.)
- RICUPERATI, GIUSEPPE, *Introduzione*, in Paul Hazard, *La crisi della coscienza europea*, a cura di Paolo Serini, Torino, Utet, 2007. (Citato a p. 209.)
- SINOPOLI, FRANCA (a cura di), *Il mito della letteratura europea*, Roma, Meltemi, 1999. (Citato a p. 205.)
- TEXTE, JOSEPH, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire : étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1895. (Citato a p. 206.)
- WEILL, GEORGES, *L'Europe du XIX^e siècle et l'idée de nationalité*, Paris, Albin Michel, 1938. (Citato a p. 209.)

ROMANTISME ITALIEN ET ROMANTISME EUROPÉEN*

PAUL HAZARD

J'ai pris pour sujet de cours *Le romantisme italien dans ses rapports avec le romantisme européen* ; et j'aborderai successivement les questions suivantes : d'abord, quelles sont les influences étrangères subies par l'Italie préromantique et romantique ? Quelles sont, en second lieu, les réactions du tempérament national ; et quelle est au juste l'originalité du romantisme italien ? Peut-on percevoir, enfin, une action en retour du romantisme italien sur l'Europe ?

I

D'abord, les influences européennes qui se sont exercées sur l'Italie.

Si on se représente une nation comme une personne capable d'être modifiée dans son être par les personnes voisines, dont le caractère est plus vigoureux, ou plus riche, ou plus sensible, ou plus évolué, on voit l'Italie du XVIII^e siècle accueillir avec une sorte d'avidité les nouveautés substantielles qui lui viennent du dehors. Et l'on voit, du même coup, la France, l'Angleterre, l'Allemagne faire pression sur elle et lui présenter les exemples les plus propres à la transformer. Tout se passe comme si ces voisines impérieuses estimaient que l'Italie ne doit pas ignorer les troubles de l'imagination et de la sensibilité qui renouvellent l'atmosphère morale de l'Europe et préparent cet état d'esprit particulier qui s'appelle le romantisme ; tout se passe comme si l'Italie entendait renoncer à quelques-uns de ses traits psychologiques les plus avérés, pour s'assimiler une psychologie étrangère. « Nous avons naturellement un goût gréco-latino-italien », écrit en 1783 un des littérateurs qui analysent, à l'occasion d'un concours académique, la conscience de leur pays.¹ Or, voyez quelle invasion menace ces terres latines, avec leur propre complicité.²

Lorsque l'Angleterre exporta sa littérature mélancolique – l'*Élégie dans un cimetière de campagne* de Gray ; les *Tombeaux* de Hervey ; et les *Nuits* d'Young, qui semblèrent la production la plus caractéristique du genre – l'Italie en fut surprise ; on pourrait même dire, si le mot ne convenait mal à de si lugubres productions, qu'elle en fut amusée. Soliloques au clair de lune ; méditations sur des tombeaux ; longs discours adressés aux cadavres et aux squelettes : comme tout cela semblait nouveau ! comme tout cela semblait beau ! Aussi les poètes et les romanciers en mal d'inspiration se hâtèrent-ils d'imiter ces modèles. Ils ne comprenaient pas tout à fait la puissance du pathétique anglais ; ils ne mesuraient pas la force de cette sensibilité macabre : mais au moins furent-ils séduits par l'étrangeté des thèmes et du décor. Les pasteurs d'Arcadie, fatigués de leurs bergeries, changèrent d'amusement et se mirent à pleurer, pour se distraire : ils se mirent à compo-

* Leçon d'ouverture prononcée au Collège de France, le 4 décembre 1925.

¹ *Dissertazione del Sig. Marchese Ippolito Pindemonte...sul quesito : Quagl sia presentemente il gusto delle Belle Lettere in Italia, e come possa restituirsi se in parte depravato*, Milano, 1783, in-4°.

² P. Hazard, « L'invasion des littératures du Nord dans l'Italie du XVIII^e siècle » (*Revue de littérature comparée*, 1921).

ser des vers mélancoliques et des poèmes sépulcraux³ : préparant ainsi l'avènement d'une génération qui devait chérir les larmes et ne plus voir la beauté que dans la douleur.

Préromantique aussi fut l'immense faveur accordée à Ossian. A partir de 1772, à partir du moment où Cesarotti donne au public, dans une traduction qui devient aussitôt fameuse et qui sera vingt fois rééditée, ses *Poésies d'Ossian*,⁴ nombre d'auteurs italiens ne jurent que par le barde, abandonnent Homère et renient le soleil. Ils saisissent la harpe, célèbrent les rochers de Calédonie, les brouillards, les tempêtes, exaltent une poésie qui doit ses effets aux paysages, aux croyances, aux superstitions du Nord. Les improvisateurs prennent Ossian pour thème ; on met Ossian en tragédie, en opéra : le président de l'Académie des Arcades, à Rome, recevant Cesarotti en grande pompe, ossianise pour lui rendre hommage : « Avec toi je m'avance tremblant dans les forêts de Morven ; j'entends le torrent gronder, j'entends rugir les bêtes fauves... ». Un disciple fervent distribue par ordre alphabétique les exemples tirés de Fingal, de Temora et des autres poèmes du barde, de façon que les poètes n'aient qu'à puiser dans ce répertoire des noms sonores, des images septentrionales et des thèmes nouveaux. L'enthousiasme gagne de proche en proche : ne cite-t-on pas un garçon perruquier qui, à Bologne, se pâme d'aise en lisant Ossian ?⁵

Et Richardson arrive aussi, le maître du pathétique, offrant aux admirations italiennes ses héroïnes trop sensibles, sa Clarisse et sa Pamela ; arrive Addison, avec ses moralités britanniques ; arrivent tous les auteurs anglais ; arrive l'anglomanie.⁶ L'Italie se complaisait aux imaginations riantes : elle apprend à connaître une fantaisie toute différente, celle d'Hamlet. Elle détestait la sensiblerie : on lui en donne l'exemple, on l'étale. Elle chérissait par-dessus toutes choses la clarté, la lumière : on lui vante l'obscur. Elle avait le culte de la forme ; aucun préjugé n'était plus invétéré chez elle que celui de l'art : on lui dit que seule importe la spontanéité de la nature. Elle respectait les règles classiques, renforcées de quelque dogmatisme français : il n'est point d'autres règles, lui déclare-t-on, que celles du génie.⁷

L'influence de l'Allemagne vient renforcer ici l'action de l'Angleterre. Des novateurs zélés⁸ proposent de remplacer Théocrite par le Théocrite suisse, Gessner ;⁹ et Homère par Klopstock. Mais l'œuvre saisissante, celle qui offre au monde le type même d'une sensibilité nouvelle, c'est *Werther* : et l'Italie adopte *Werther*. Elle lit son histoire dans les traductions et dans les imitations françaises, lesquelles, traduites et imitées en italien, répandent d'un bout à l'autre de la péninsule la renommée du héros qui incarne le mal du siècle. *Werther, œuvre de sentiment du docteur Goethe, célèbre écrivain allemand*,

3 P. Van Tieghem, *La Poésie de la Nuit et des Tombeaux en Europe au XVIII^e siècle*, Paris, Rieder, 1921.

4 Voir la réédition donnée par G. Balsamo Crivelli, Torino, Paravia, s.d. [1924].

5 P. Van Tieghem, *Ossian et l'Ossianisme dans la littérature européenne au XVIII^e siècle*, J.B. Wolters, Groningue et La Haye, 1920.

6 A. Graf, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia sul secolo XVIII*, Torino, Loescher, 1911.

7 P. Van Tieghem, « La Notion de vraie poésie dans le préromantisme européen » (*Revue de littérature comparée*, 1921).

8 F. Flamini, *Aurelio Bertola e i suoi studi intorno alla letteratura tedesca*, Pisa 1895.

9 G. Horloch, *L'opera letteraria di S. Gessner e la sua fortuna in Italia*, Castiglion Fiorentino, 1906. P. Van Tieghem, « Les Idylles de Gessner et le rêve pastoral dans le préromantisme européen » (*Revue de littérature comparée*, 1924).

entre à son tour dans le patrimoine de l'Italie.¹⁰ Tant et tant qu'à l'époque où éclate la Révolution française, les esprits sont inquiets et troublés. Quelle tradition faut-il suivre, l'ancienne ou la nouvelle ? Doit-on rester fidèle au génie latin, tel qu'il s'est manifesté pendant des siècles ; ou imiter, bien plutôt, le génie du Nord ?

La Révolution et l'Empire,¹¹ qui, pour certains pays européens, marquent un arrêt dans les communications internationales, rendent l'Italie tributaire de la France, au moins à titre provisoire. L'invasion de nos livres redouble avec la conquête. Et qui importons-nous de préférence, sinon les auteurs qui préparent, eux aussi, la révolution des esprits ? sinon Rousseau, dont le *Contrat social*, deux fois réimprimé en français à Milan et à Venise, et cinq fois traduit en italien de 1796 à 1799, semble le bréviaire des temps nouveaux ; et dont la *Nouvelle Héloïse*, traduite à Livourne en 1813, est un des textes essentiels du préromantisme ?¹² sinon Chateaubriand, dont les ouvrages sont traduits en italien, dès qu'ils paraissent en français, dont le *René* prend place à côté de *Werther*, et dont l'exemple est cité dans toutes les discussions romantiques, à propos du merveilleux chrétien, à propos de la prose poétique, à propos du sentiment considéré comme le principe de l'art ?¹³ – C'est pendant la Révolution et pendant l'Empire, d'autre part, que l'Italie prend le temps d'assimiler cette substance étrangère qui s'est hâtivement accumulée au cours des années précédentes. En vain Napoléon encourage et récompense les vers que les plus mauvais poètes prodiguent contre la perfide Albion : les effets de l'anglomanie ne cessent pas de se produire et ils semblent agir maintenant en profondeur. Non seulement les réimpressions des auteurs anglais, dans leurs traductions italiennes, se succèdent comme si leur faveur était encore nouvelle : mais deux œuvres paraissent, qui marquent toutes les deux un degré d'assimilation qui n'avait pas encore été atteint. Quand on déclare que les *Ultime lettere di Jacopo Ortis* sont le *Werther* italien, il faut entendre par là que Foscolo, leur auteur, a subi l'influence allemande sans se laisser dominer par elle ; et qu'ayant directement ou indirectement imité l'œuvre de Goethe, il y a mêlé assez d'éléments personnels, assez d'éléments nationaux, pour recréer l'œuvre au lieu de la copier. Un des traits les plus curieux de son héros est son patriotisme : Jacopo Ortis est poussé au suicide par son désespoir amoureux, sans doute, et par l'excès d'une passion que sa volonté est impuissante à réfréner : mais la cause première de sa souffrance vient de ce que, Bonaparte ayant vendu Venise aux Autrichiens par le traité de Campo Formio, il n'a plus de patrie, et qu'il ne peut supporter ni la chute de ses illusions, ni sa haine contre le conquérant qui a violé ses promesses solennelles, ni sa condition de banni.¹⁴ Dans ses *Sépulcres*, qui paraissent en 1807, Foscolo suit la tradition de la poésie venue de Young, de Hervey, de Gray, et désormais établie ; mais les tombeaux qu'il chante sont ceux qui abritent les restes des Italiens illustres dans l'église de Santa Croce, à Florence ; et sa poésie, classique de forme, est italienne de sentiment.

¹⁰ C. Fasola, *Goethes Werke in italienischer Uebersetzungen (Goethe Jahrbuch, 1895)*.

¹¹ Paul Hazard, *La Révolution française et les lettres italiennes*, Paris, Rieder, 1910.

¹² M. Schiff, *Editions et traductions italiennes des œuvres de J.-J. Rousseau*, Paris, Champion, 1908.

¹³ Rabizzani, *Chateaubriand*, Lanciano, Carabba, 1910.

¹⁴ Les plus récentes études sur la question des rapports entre *Werther* et les *Ultime lettere* sont celles de L. Bianchi, *Werther et Jacopo Ortis*, Melfi, Liccione, 1924 ; et de K. Pieper, « Werther und Jacopo Ortis » (*Archiv für das Studium d. n. Spr. Und Lit.*, juillet 1925).

Ma più beata ché in un tempio accolte
 Serbi l'itale glorie, uniche forse
 Da che le mal vietate Alpi e l'alterna
 Onnipotenza delle umane sorti
 Armi e sostanze t'invadeano ed are
 E patria e, tranne la memoria, tutto.¹⁵

Après 1815, les influences étrangères s'exercent avec une force accrue.¹⁶ Les auteurs que l'Italie connaît depuis un demi-siècle n'ont pas perdu leur charme, puisqu'on les réédite et les relit toujours. Des retardataires, qui n'avaient guère exercé d'influence pendant la période précédente, réclament leur place : comme Schiller, avec qui le public, les critiques, les auteurs se familiarisent de 1815 à 1830.¹⁷ Des noms nouveaux s'imposent, comme celui de Walter Scott, dont l'œuvre est lue, goûtée, admirée, imitée, pillée, dans la péninsule autant qu'en aucun lieu du monde.¹⁸ « On ne lit plus aujourd'hui que le Solitaire, Ivanhoe et Kenilworth : on ne représente sur nos scènes que le Solitaire, Ivanhoe et Kenilworth ; les belles, dans leur parure, portent les couleurs du Solitaire, d'Ivanhoe et de Kenilworth ; le torrent nous menace d'une telle inondation, que nous pouvons croire que, désormais, on ne parlera, on ne pensera, on ne mangera, on ne dormira qu'à la Solitaire, à l'Ivanhoe, à la Kenilworth. » Ainsi s'exprime un article du *Spettatore lombardo* de 1824. Encore cette renommée est-elle moins éclatante que celle de Byron.¹⁹ Toutes les causes qui contribuent à la fortune d'un auteur étranger dans un pays donné sont ici d'accord pour favoriser sa renommée : sa présence dans diverses villes d'Italie, et la curiosité qu'excite sa personne ; le scandale qu'il prend plaisir à provoquer ; son attitude politique, qui fait de lui le champion de la liberté ; son individualité paradoxale ; sa mort glorieuse ; le caractère excessif de son œuvre qui ne peut pas ne pas frapper les esprits ; et cette allure capricieuse de ses vers, cette rebondissante cadence, si sensible qu'on peut la percevoir jusque dans les traductions, et qu'elle frappe l'oreille comme un rythme encore inouï. Ce conquérant à grand fracas s'impose à tous les esprits, aux timides comme aux forts : il n'est guère d'auteur italien qui ne parle de lui, pour le prôner ou pour le critiquer – cette seconde alternative n'étant pas toujours, on le sait de reste, le moindre signe d'influence. Écoutez comment Silvio Pellico parle de lui, en 1816 :²⁰

Lord Byron, qui se prononce Baïron, est un poète que toute l'Angleterre acclame comme le génie le plus original, le plus créateur qui ait paru depuis Shakespeare. Il a publié divers récits poétiques du genre romanesque et tragique qui font

15 *Dei Sepolcri*, vers 180-185.

16 A. Marasca, *Le origini del romanticismo italiano*, Roma, Loescher, 1909.

17 L. Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, Milano, Hoepli, 1913.

18 G. Agnoli, *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di Walter Scott*, Piacenza, Stab. di arti grafiche, 1906.

19 C. Zacchetti, *Lord Byron e l'Italia*, Palermo, Sandron, 1919 ; A. Porta, *Byronismo italiano*, Milano, Cogliati, 1923 ; A. Farinelli, *Byron et il byronismo*, Bologna, Zanichelli, 1924.

20 Cité par G. Muoni, *La fama del Byron e il byronismo in Italia. Saggio*, Milano, Società editrice libraria, 1913. Voir, sur l'influence des auteurs romantiques français, anglais, allemands, G. Gambarin, « Per la fortuna di alcuni scrittori stranieri nel Veneto nella prima metà dell'Ottocento » (*Nuovo Archivio Veneto*, t. XXVII, 1914).

l'impression des drames les plus déchirants. La terrible puissance de ses idées le distingue de tous les écrivains modernes de l'Angleterre. Il a vingt-huit ans, l'aspect et les manières les plus modestes et les plus aimables, un savoir prodigieux, et avec cela (paraît-il) une malignité d'âme infernale. Mais je crois que le vulgaire connaît mal les grands hommes, et raisonne mal sur leur moralité. Ses crimes ne sont que de galanterie. Mais en admettant même que cet horrible caractère de lord Byron soit une réalité, il me plaît au plus haut degré.

Voilà les paroles d'un admirateur naïf ; voici celles d'un admirateur fougueux, Guerrazzi, qui voit apparaître Byron dans son horizon, tandis qu'il est en train de suivre les cours de la très paisible Université de Pise :

Je n'ai pas vu les chutes du Niagara, ni les avalanches des Alpes ; et je ne sais ce que c'est qu'un volcan ; mais j'ai contemplé de furieuses tempêtes et la foudre a éclaté près de moi : cependant tous les spectacles connus et inconnus n'ont rien d'égal à l'épouvante que produisit en moi la contemplation de cette âme immense... La sagesse antique et moderne, Dieu à côté de Satan et paraissant pâle en comparaison, des douleurs, des angoisses sans nom, des mystères insoupçonnés, d'insondables abîmes du cœur, et des larmes et des rires, tout cela jeté à pleines mains dans ces pages immortelles : voilà la poésie que j'avais rêvée... Pendant de longues années, je n'ai plus vu, je n'ai plus senti qu'à travers Byron.

Le poète, ce n'est plus l'homme aimé des dieux qui chante sur la lyre :²¹ c'est le révolté, c'est l'ange déchu, c'est l'esprit satanique qui ne respire bien que dans la tourmente – c'est Byron – « le poète de race le plus authentique qui ait existé de notre temps », comme s'exprime un autre admirateur.

Il importe que ces multiples exemples, pour prendre tout leur sens, soient coordonnés, soutenus, et comme vivifiés par une théorie générale : la voici ; c'est M^{me} de Staël qui se charge de l'apporter. En cette année 1815, qui est comme une date fatidique (De Sanctis n'a-t-il pas déclaré qu'elle était aussi importante que celle du concile de Trente ?), M^{me} de Staël descend en Italie, pour conduire à Pise M. de Rocca souffrant. Il s'en faut que sa présence passe inaperçue : elle vient de publier, à Londres et à Paris, le livre de l'*Allemagne* que la censure avait non seulement interdit, mais détruit en 1810 ; et ce livre triomphant est le symbole de sa décisive victoire sur Napoléon déchu.²² Il est plus qu'« une pamphlete », comme l'appelait Wellington ; il contient, on le sait, la définition de la littérature des temps nouveaux :

Le nom de romantique a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le Nord et le Midi, l'antiquité et le moyen âge, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne.

²¹ Chateaubriand, *René*.

²² G. Muoni, *Ludovico di Breme e le prime polemiche intorno a Mad. di Staël in Italia*. Milano, 1902. Maria Teresa Porta, *Madame de Staël e l'Italia*, Firenze, Ferrante Gonnelli, 1910.

On prend quelquefois le mot classique comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie moderne comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde : celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi.

(*De l'Allemagne*, « De la poésie classique et de la poésie romantique »)

Entre ces deux groupes, entre la littérature du Nord et la littérature du Midi, M^{me} de Staël a choisi : elle est pour le romantisme, pour les littératures du Nord ; elle va l'affirmer, en Italie même, de la plus éclatante façon.

On l'invite, en effet, à donner de sa prose à la revue que le gouvernement autrichien vient de fonder à Milan pour diriger l'opinion, et qui s'appelle la *Biblioteca italiana* ; et elle y publie deux articles dont le retentissement dépasse même ses prévisions. Traduisez, dit-elle, les littératures du Nord ; mais ne faites pas comme cet homme qui changeait en or tout ce qu'il touchait et qui mourut de faim au milieu de ses richesses. Ne transformez pas dans le sens italien tout ce que vous traduisez : connaissez l'originalité profonde des beautés de la littérature germanique et goûtez-en la saveur. Prenez ce qui vous manque : il vous manque une philosophie : étudiez la philosophie des Anglais et des Allemands, et vous entrerez dans un monde nouveau... – Les lecteurs de la *Biblioteca italiana*, et tous ceux qui s'intéressent au présent et à l'avenir de la culture intellectuelle de leur pays, considèrent ces articles comme une déclaration de guerre à la littérature classique au nom d'une littérature nouvelle qui s'intitule *romantique* ; comme la proclamation de la supériorité des littératures du Nord sur les littératures du Midi, de l'esprit germanique sur l'esprit latin ; comme une invitation pressante à se mettre à l'école de l'Allemagne. Ces conseils ont d'autant plus de force, que Mme de Staël amène avec elle en Italie l'apôtre du romantisme allemand, August Wilhelm Schlegel dont le *Cours de littérature dramatique* sera traduit en italien dès 1817.²³

Aussi un des critiques les plus brillants de l'Italie contemporaine, M. Giovanni Borgese,²⁴ auquel nous devons un livre sur l'*Histoire de la critique romantique* qui est d'un bout à l'autre animé d'une vitalité singulière, n'hésite-t-il pas à écrire que le romantisme s'est présenté d'abord à l'Italie comme l'apparente victoire du germanisme. La théorie de la littérature moderne, venue d'Allemagne, s'opposait non seulement aux principes des imitateurs de l'antiquité, mais à l'antiquité elle-même. Par elle, les nations germaniques affirmaient leur droit à l'existence et leur supériorité sur le monde ancien. Elles abandonnaient l'empire du passé au classicisme ; elles se réservaient tout l'avenir ; et pour permettre à l'Italie de revivre, elles l'annexaient. C'était la troisième victoire ; de même que l'unité politique du monde romain avait été détruite par l'invasion barbare ; de même que l'unité spirituelle de l'église romaine avait été détruite par Luther ; de même, en 1815, les philosophes de l'Allemagne détruisaient l'unité intellectuelle de l'Europe moderne. Après Arminius et après Luther, Hegel. Et M. Borgese ne manque pas de rappeler cette renonciation solennelle à la latinité, qu'un Italien publie dans le journal qui enregistre à

²³ Par Gherardini. *L'histoire de la littérature ancienne et moderne*, de F. Schlegel, sera traduite en 1828 par Ambrosoli.

²⁴ G.A. Borgese, *Storia della Critica romantica in Italia*, 2^a éd., Milano, Treves, 1920.

Milan les premiers débats romantiques, le *Conciliateur* :²⁵

Après le mélange des peuples du Nord avec les fils dégénérés des Romains, a commencé une nouvelle génération d'Italiens, dont nous dérivons en droite ligne, et qui ne peut plus se considérer exactement comme une nation d'origine latine.²⁶

Cette façon dramatique de présenter les choses ne va pas sans quelque paradoxe ; et M. Borgese le sait bien, puisqu'il retire aussitôt à l'invasion nordique tout ou partie de ce qu'il vient de lui attribuer. Retenons en premier lieu l'abondance et la force des influences étrangères qui ont voulu s'exercer sur la formation du romantisme italien. Seulement, nous n'avons vu jusqu'ici que la pression du dehors : et il importe de mesurer, en second lieu, la force de résistance de l'esprit national.

II

Remarquons d'abord que la théorie romantique ne saurait avoir, en Italie, le caractère impérieux qu'elle a pu prendre dans d'autres pays. Pourquoi ? Pour des raisons de psychologie profonde. A cette date de 1815, une nécessité vitale oblige à choisir, entre deux partis extrêmes, un parti qui considère moins les principes théoriques de la querelle, que les nécessités pratiques d'une nation encore en devenir. Le droit de ne prendre que le meilleur dans un système donné est imprescriptible : on mêlera sans scrupule des éléments antagonistes, pourvu qu'ils paraissent également bons. « Il y a dans tout classique un traître au classicisme et dans tout romantique un opposant à tout ou partie du romantisme », a dit un critique, et fort justement.²⁷ On n'adoptera donc les principes venus de l'étranger ni dans leur entier, ni dans leur rigueur : bien plutôt les assouplira-t-on aux nécessités du pays et aux besoins du moment. Cet opportunisme n'est nulle part mieux marqué que dans un des articles du *Conciliateur*,²⁸ intitulé : *Della poesia considerata rispetto alle diverse età delle Nazioni*, et rédigé par Romagnosi :

- Es-tu romantique ?
 - Non.
 - Es-tu classique ?
 - Non.
 - Et qu'es-tu donc ?
 - Je suis *ilichbiastique*, si tu veux que je te le dise en grec : et cela veut dire adapté aux différentes époques.

La littérature romantique est une littérature adaptée à l'époque contemporaine : voilà tout ce qu'un de ses partisans italiens garde ici de son contenu théorique. Et Romagnosi s'explique :

²⁵ Cf. *Dal Conciliatore. Introduzione e Commento* di Pier Angelo Menzio, Torino, Unione tip., 1919.

²⁶ Borgese, *ouvr. cité*, chap. VI, *Germanesimo e Latinità nel romanticismo* : G.D. Romagnosi.

²⁷ Julien Luchaire, *Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830*, Paris, Hachette, 1906.

²⁸ N. 3

Vouloir qu'un Italien soit entièrement classique, c'est vouloir un homme exclusivement occupé à copier des parchemins, à dresser des arbres généalogiques, à s'habiller à l'antique, à décrire ou à imiter les restes de médailles, de vases, de pierres et d'armures, et autres antiquailles – tandis qu'il négligerait la culture actuelle de ses terres, l'embellissement moderne de sa demeure, l'éducation de sa famille telle qu'elle doit être comprise aujourd'hui. D'autre part, vouloir qu'il soit entièrement romantique, c'est vouloir qu'il abjure son origine, qu'il répudie l'hérédité de ses ancêtres pour ne s'en tenir qu'à des souvenirs récents, surtout germaniques.

Ainsi ces théories seront volontiers examinées, discutées, réduites à des éléments de valeur variable, rejetées ou adoptées non pas en bloc, mais suivant le caractère pratique, le caractère d'opportunité de chaque idée, de chaque point de vue : et tel sera, devant les offres étrangères, le travail instinctif du bon sens italien. Ce travail, tous les pays l'accomplissent sans doute dans des cas analogues ; l'Italie l'accomplit avec plus d'aisance, plus de rapidité, et un plus sûr instinct de son intérêt immédiat.²⁹

On voit aisément ce qu'elle ne gardera pas, expérience faite. S'il est vrai qu'elle répugne à l'excessif et au trouble, elle n'éprouvera pour les troubles de la sensibilité et les excès de l'imagination qu'une curiosité passagère. Si la liberté individuelle, si le jeu inconditionné de toutes les facultés humaines lui paraissent le plus précieux de tous les biens, elle n'aimera guère la fatalité romantique : les beaux crimes lui paraîtront dépendre de leurs auteurs, et non pas du destin. Si elle chérit la clarté, l'obscur et le ténébreux ne la retiendront pas longtemps. Si elle a toujours eu le goût de la composition élégante et logique et si elle a observé presque jusqu'à l'excès le culte du bien dire, elle n'aimera pas l'incohérent, l'abrupt, le désordonné. Si elle s'attache au spectacle du monde extérieur, de sa beauté, de ses formes ; et si elle rend ces formes d'une façon concrète et plastique, elle ne demandera pas aux poètes de recréer un univers de rêve sur le modèle de leur moi. Si son mysticisme a toujours gardé quelque chose de social, de charitable et d'aimable, comme celui de saint François d'Assise, elle ne fera pas de sa littérature un mystère ou une hallucination.

Le romantique italien ne s'en ira point, pâle et les cheveux au vent, au milieu des orages désirés ; il ne s'abîmera pas dans la contemplation du mystère, jusqu'à rencontrer la folie ; il ne voudra pas se fondre dans l'être universel. Il subira le contact, mais non pas l'empreinte de ces sentiments, qui lui sembleront tout à fait étranges et tout à fait déréglés. Il n'imaginera pas qu'il fait partie du monde des morts, tandis que les morts sont le vrai monde vivant ; il ne demandera pas à la magie de transformer en réalités les plus invraisemblables des songes. Son *alto buon senso pratico*³⁰ le préservera de ces excès. « Si l'on pouvait écrire sans avoir aucun sujet déterminé ! », dit Novalis ; « la poésie serait alors une musique, c'est-à-dire la plus belle et la plus pure effusion de l'âme ! » Pour un Manzoni, au contraire, l'art doit être moral et éducateur.

Mais alors, de ce romantisme étranger dont elle accueille les manifestations avec tant de faveur, que retiendra l'Italie ? La conscience accrue de la dignité, de la nécessité d'une littérature nationale. C'est une merveilleuse histoire que celle des idées : en vérité, on a

²⁹ Voir G. Barzellotti, *Dal Rinascimento al Risorgimento*, 2^e éd., 1910.

³⁰ *Ibid.*

l'illusion de les voir naître timidement, petitement, puis de les voir s'affirmer avec une audace qui grandit ; d'assister à leur réalisation complète, qui met quelquefois des siècles à s'achever ; et de n'être tout à fait quitte avec elles, que lorsque ayant enfin épuisé toute leur force, et comme lasses d'elles-mêmes, elles se dissolvent en éléments nouveaux. Les plus récents critiques de la littérature italienne conçoivent les choses à peu près comme il suit.³¹

Une idée a été conçue par l'Italie du XVIII^e siècle, qui s'est poursuivie jusqu'à l'Italie du romantisme et qui continue à vivre jusqu'à nos jours. L'Italie du XVIII^e siècle s'est aperçue qu'elle devait cesser de défendre la position qu'elle avait soutenue depuis la Renaissance ; celle de seule héritière légitime de la Grèce et de Rome et par conséquent de dominatrice des nations. Ses propres productions ne répondaient plus par leur mérite à cette fière attitude, elle le sentait bien ; et une autre nation lui disputait, lui ravissait l'hégémonie qui décidément lui échappait : la France, qui étendait son langage et sa culture jusqu'aux limites du monde civilisé. Que faire en cette conjoncture ? Continuer à dire, sans trop oser y croire elle-même, qu'elle ne cessait pas de régner sur les peuples, en vertu de son droit d'aïnesse ? Mieux valait céder au temps, abandonner cette prétention insoutenable, se renouveler décidément et chercher à avoir une littérature moderne, une littérature nationale, qui dût sa valeur non plus à sa noblesse héréditaire, mais à ses qualités vraies. Tel est le principe d'une évolution qui est intérieure, et que les influences étrangères pourront exciter ou retarder ou hâter, mais qu'elles ne modifieront pas dans son essence. De même que l'Italie poursuit, avec une constance invincible, la reconstitution de son unité politique : de même elle poursuit la réalisation d'une littérature civique, patriotique, nationale, dont Alfieri et Parini sont les premiers modèles. Ayez une littérature nationale, comme les Anglais en ont une, comme les Allemands viennent de s'en créer une : tel est le conseil qu'elle retient ; et tel est l'exemple qu'elle veut suivre. Quand M^{me} de Staël l'invite à se mettre à l'école de l'Allemagne, une bonne partie de l'opinion publique voit en elle, à tort d'ailleurs, une de ces Françaises dont l'habitude est de railler, de mépriser l'Italie. Se mettre à l'école de l'Allemagne, non pas ; mais faire sortir des consciences italiennes une littérature italienne, comme l'Allemagne a fait sortir des consciences germaniques une littérature allemande – voilà l'œuvre à laquelle elle s'attachera.

Tout est interprété par elle dans le même sens. Elle ne demande pas mieux que de lire les romans historiques anglais, mais pour apprendre la façon dont on écrit un roman historique qui vienne de son propre passé et réponde aux nécessités du présent. Elle ne demande pas mieux que de prendre connaissance du théâtre, tel qu'il a évolué en Europe depuis la fin de la tragédie classique : mais pour chercher la façon de créer ce théâtre national qui reste la plus vive des ambitions. La première explosion de son grand lyrisme a un caractère national : c'est la *Canzone all'Italia* de Leopardi. On lui dit de se soustraire à la tyrannie des Grecs et des Latins, à l'empire des règles pseudo-aristotéliennes ; de renoncer au merveilleux païen pour user du merveilleux chrétien ; d'abandonner une

³¹ G. Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, Torino, Bocca, 1920 ; Id., *L'eredità del Rinascimento in Arcadia*, Ibid., 1923, p. 300 : « La littérature italienne, d'universelle se prépare à devenir nationale ; elle s'établit et prend place parmi les littératures modernes respectées ».

mythologie usée pour s'inspirer des croyances du christianisme ; de s'adresser non plus à une élite imbue de la culture humaniste, mais à un large public ; de ne plus considérer l'art comme un jeu de virtuoses, mais comme la fonction de citoyens désireux de servir au bien public ; elle se tourne instinctivement, pour suivre ces avis, vers Dante, vers Pétrarque, vers Boccace : c'est sa tradition première, interrompue par l'humanisme, qu'elle retrouve. Le Tasse lui-même, par une fiction pleine de sens, n'est-il pas représenté comme collaborant au *Conciliatore* ; et n'envoie-t-il pas au journal une de ses pages très authentiques, où il condamne l'usage de la mythologie ?

Paradoxal romantisme, que ce romantisme italien ! Romantisme antiromantique, pour reprendre l'expression de l'un de ses critiques ;³² ou, pour le dire avec un autre, romantisme qui n'existe pas ;³³ romantisme classique ! Il refuse de se laisser prendre dans les définitions qu'on propose du romantisme en général, anciennes ou nouvelles : il est vrai que, pour faciliter les choses, on le tient généralement pour nul et non avenu : ce qui dispense de le classer, et préserve la définition.

Ainsi, vers le temps où le préromantisme qui couve depuis un demi-siècle ou à peu près devient romantisme décidé, tous les pays voisins font pression sur l'Italie : la France, qui a l'habitude de faire passer chez elle les nouveautés de Paris et qui continue de plus belle ; l'Angleterre, qui expédie vers la Méditerranée et vers l'Adriatique les plus grands de ses poètes, Byron, Keats, Shelley ; enfin les pays germaniques, forts de leur jeune orgueil et forts des événements politiques qui, après 1815, mettent la péninsule entière sous la domination directe ou indirecte de l'Autriche font l'effort le plus considérable pour imposer à la Lombardie d'abord, et ensuite à toute l'Italie, leur nouveau code et leurs nouvelles productions. L'Italie accepte tout, lit tout, imite une bonne part de ces importations. Quelques années se passent ; et quand on fait les comptes, on s'aperçoit que ce qui s'est fortifié, rajeuni, vivifié en elle, c'est la littérature nationale. Les auteurs qui, subissant la mode, ont pratiqué à quelque degré le romantisme échevelé, le romantisme éperdu, disparaissent de la scène avec une incroyable rapidité ; un demi-siècle suffit pour qu'ils ne subsistent plus qu'à l'état de pièces de collection dans les manuels de littérature. Seuls subsistent ceux qui, par leur contact avec la pensée et l'art de l'Europe, sont devenus plus Italiens : un Manzoni, un Mazzini, un Leopardi.

Quelle puissance a donc l'organisme intellectuel d'une nation, pour qu'il tire sa force des substances étrangères, quand il ne trouve plus d'aliments sur son propre sol, et n'en garde pas moins son caractère spécifique ? De quelle vitalité invincible est-il doué ? Il semble étouffé quelquefois sous la masse des productions venues du dehors : laissez-le faire, il reparaitra triomphant. Et de quelle vitalité, aussi, n'est pas doué ce peuple qui, du milieu du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours, suit obstinément la même direction à travers tous les obstacles ?³⁴

L'essentiel de l'Italie, de 1750 à 1915, c'est le *Risorgimento*.

32 P. Savj-Lopez, *Romanticismo antiromantico*, Napoli, Tipografia della Università, 1913.

33 G. Martegiani, *Il romanticismo italiano non esiste*, Firenze, Lumachi, 1908.

34 Voir la *Coscienza nazionale in Italia, Voci del tempo presente, raccolte ed ordinate da Paolo Arcari*, Milano, Libreria editrice milanese, 1911.

III

Mais nous n'aurons pas terminé l'étude du romantisme italien dans ses rapports avec le romantisme européen, si nous négligeons l'influence qu'il a pu avoir à son tour.

Une théorie très hardie, et de nature à bouleverser toutes nos idées reçues, vient d'être émise non pas même par des Italiens, qui pourraient être soupçonnés de partialité en la matière, mais par des critiques anglais : M. Hugh Quigley, en 1921, a attiré l'attention sur *l'Italie et la naissance d'une nouvelle école de critique au XVIII^e siècle*;³⁵ M. J. G. Robertson, en 1923, dans ses *Études sur la genèse de la théorie romantique au XVIII^e siècle*,³⁶ a développé, renforcé et porté à son achèvement la thèse d'après laquelle les premiers germes du romantisme seraient venus non pas d'Angleterre, non pas d'Allemagne, mais d'Italie. Pour nous, qui étions habitués à croire avec les romantiques eux-mêmes, avec M^{me} de Staël, avec Schlegel, que les théories romantiques étaient spécifiquement un produit de la critique allemande, quelle surprise ! La rébellion contre l'autorité des Anciens et contre l'empire d'Aristote ; l'idée que la création littéraire n'est pas d'ordre rationnel et dépend des facultés intuitives, parmi lesquelles l'imagination tient la première place ; le principe de la relativité du goût – tout cela viendrait de l'Italie du XVIII^e siècle ; tout cela aurait passé dans les divers États européens, en France, en Angleterre, en Allemagne. De ce passage même, on nous donne un exemple : l'écrivain qui est à l'origine de la littérature moderne de l'Allemagne, l'écrivain qui s'est opposé aux théories rationalistes de Gottsched pour revendiquer les droits de la libre création et pour hausser le sentiment à la dignité de principe inspirateur des lettres, c'est Bodmer. Or, de qui Bodmer tient-il cette esthétique nouvelle ? D'un Italien, le comte Pietro di Calepio, qui l'a catéchisé et qui l'a converti. Gravina, Muratori, Conti, Martelli, Maffei, Calepio, Vico : tels seraient les authentiques ancêtres du romantisme. Bref, « l'Italie, qui fut à la tête de la critique européenne au XVI^e siècle, a de nouveau joué, au début du XVIII^e siècle, un rôle de pionnier ; la conception de « l'imagination créatrice », à l'aide de laquelle l'Europe s'est émancipée de l'étreinte du pseudo-classicisme, est virtuellement née en Italie, pour arriver à sa pleine maturité en Angleterre et en Allemagne ».³⁷

Cette thèse révolutionnaire, qui présente sous un jour entièrement nouveau l'évolution des idées dans l'Europe préromantique, il faudra l'examiner.³⁸ Il importera d'examiner, ensuite, l'influence du romantisme italien proprement dit, soit sur tel ou tel romantisme voisin, soit dans ses lointains prolongements.

C'est une chose singulière, en effet, et insuffisamment observée, que l'exemple d'une tragédie romantique ait été proposé à la France par un Italien dès 1820 – sept ans avant la *Préface de Cromwell*. Dès 1820, l'*Adelchi* de Manzoni a été connu et critiqué chez nous ; dès 1820, il a provoqué la vive réaction classique qui s'est traduite par l'article de M. Chauvet dans le *Lycée français*. Et la *Lettre à M. Chauvet sur les unités de temps et de lieu dans la tragédie*, cette pièce essentielle versée par Manzoni dans le grand débat romantique, où donc a-t-elle été pour la première fois publiée ? A Paris, en 1823. Et par quels soins ?

35 Munro et Scott, Perth.

36 Cambridge University Press.

37 Robertson, *Préface*.

38 Voir le compte-rendu donné par G. Maugain dans la *Revue de littérature comparée* de juillet-septembre 1925.

Par les soins de Fauriel.³⁹ Les principes du romantisme italien introduits en France par un Fauriel, les exemples du romantisme italien préconisés en France par un Fauriel, à une époque où Victor Hugo se défendait encore énergiquement d'appartenir à l'école dite romantique – voilà qui donne à réfléchir ; voilà qui incite à rechercher quel rôle a pu jouer l'influence de l'Italie dans l'élaboration française de la doctrine :⁴⁰ élaboration particulièrement lente, laborieuse et contradictoire, comme nous savons.

Et *Racine et Shakespeare*, qu'est-ce encore, sinon le pur esprit de la doctrine italienne ? L'idée de l'adaptation de la littérature aux différentes époques, l'idée essentielle du pamphlet d'Henri Beyle, vient directement de Milan. C'est là qu'il l'avait prise en assistant aux discussions passionnées qui avaient lieu dans la capitale lombarde :⁴¹ il suffit d'ouvrir sa *Correspondance* pour en recueillir le témoignage et pour trouver jusqu'au titre de sa brochure. Et par exemple à la date du 14 avril 1818 :

Je passe une heure ou deux dans la loge de M. Louis Arborio de Brême, fils du Brême qui a 200.000 francs de rente, ami de M^{me} de Staël, de M. Brougham, homme d'esprit, chef des romantiques italiens. A propos, la guerre des romantiques et des classiques va jusqu'à la fureur à Milan ; ce sont les *verts* et les *bleus*. Toutes les semaines, il paraît une brochure piquante ; je suis un romantique furieux, c'est-à-dire pour Shakespeare contre Racine, et pour lord Byron contre Boileau.

Aussi bien le dialogue publié par Ermès Visconti dans le *Conciliatore*, sur l'illusion dramatique et sur la notion de vraisemblance au théâtre, qui avait déjà frappé Fauriel, parut si remarquable à Stendhal, qu'il se l'annexa purement et simplement, et qu'il l'insinua dans sa prose, en se contentant de lui apporter ces personnelles et vives retouches dont il avait le secret.⁴² Lorsque les Français lurent les premières pages de *Racine et Shakespeare*, et qu'ils y trouvèrent réduite à néant la défense des trois unités par l'idée de la vraisemblance dramatique, ils ne firent que lire de l'italien ingénieusement traduit.

Les exilés italiens, qui arrivent nombreux à Paris après chacun des mouvements insurrectionnels dont leur patrie est le théâtre, fondent en 1832 un « journal de littérature italienne » dont le titre est précisément l'*Exilé* :⁴³ un de ses soins les plus pressants est de faire connaître Dante à la France. Curieux détail, qui prend toute sa valeur si on le rapporte à un mouvement d'ensemble : Dante serait moins offert, s'il n'était demandé ; si nos romantiques, désireux de trouver d'illustres parrains, ne se recommandaient à la fois de Shakespeare et de l'Alighieri. En même temps que la faveur du grand poète florentin, en Italie, s'accroît et arrive jusqu'à son plus haut sommet, parce qu'on voit en lui le représentant du génie national : en France, Dante est traduit, lu, commenté, imité, non sans

39 *Le Comte de Carmagnola et Adelghis, tragédies d'Al. Manzoni, traduites de l'italien par M. C. Fauriel, suivies d'un article de Goethe et de divers morceaux sur l'art dramatique*, Paris, Bossange frères, 1823. Voir J.-B. Galley, *Fauriel*, Saint-Etienne, 1909.

40 Voir A. Acerra, *Influenza di Manzoni sopra V. Hugo nelle dottrine drammatiche*, Naples, 1909.

41 P. Martino, « Le *Del romanticismo nelle arti* de Stendhal » (*Revue de littérature comparée*, octobre-décembre 1922).

42 Paul Hazard, « Les Plagiats de Stendhal » (*Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1921).

43 Paul Hazard, *Dante et l'Exilé (Dante, Recueil d'études publiées pour le sixième centenaire du poète)*, Paris, Librairie française, 1921.

des déformations qui accompagnent d'ordinaire de telles réussites ;⁴⁴ et sans doute y a-t-il, là encore, l'influence d'un état d'esprit italien sur l'inspiration romantique française : c'est en tout état de cause un phénomène qu'il conviendra d'étudier de près.

Si l'on se tournait ensuite du côté de l'Allemagne, pour rechercher ce que l'Italie a pu lui proposer, en échange de tant d'exemples offerts, de tant de conseils libéralement donnés – il faudrait rappeler, à titre symbolique et pour commencer cette étude, les rapports de Goethe et de Manzoni. Que de noblesse dans les échanges qui eurent lieu entre ces grands esprits ! Que d'estime réciproque ! Que d'affectueuse dignité ! Manzoni ne manque pas d'offrir à Goethe ses productions à mesure qu'elles paraissent, avec la plus touchante modestie. Lorsqu'il lui adresse son *Adelchi*, il écrit comme épigraphe une phrase qu'il a eu l'idée d'emprunter à l'*Egmont* et qui dit :⁴⁵

Du bist mir nicht fremd. Dein Name war es, der mir in meiner ersten Jugend
gleich einem Stern des Himmels entgegenleuchtete. Wie oft hab ich nach dir ge-
herrscht, gefragt !

Et Goethe accueille avec bienveillance, avec empressement, les œuvres de son admirateur italien.

Il l'encourage à ses débuts – c'est Fauriel encore qui traduit les articles de Goethe et les joint à sa traduction du *Comte de Carmagnola* et de l'*Adelchi* ; puis il s'occupe des versions, des éditions allemandes de l'œuvre de Manzoni ; et il porte sur les *Promessi Sposi* ce jugement si juste et si vrai : « L'esprit et le sentiment du lecteur se trouvent également satisfaits par la plus parfaite harmonie entre l'émotion et l'admiration ».⁴⁶

Mais je m'arrête ; car le champ est si vaste que je ne puis indiquer que quelques directions. Quel livre fut plus célèbre à son époque que *Mes Prisons* de Silvio Pellico ?⁴⁷ Et quels échos ne trouvèrent pas les chants désespérés de Leopardi ?⁴⁸ Douce, et mélancolique, et relevée de je ne sais quelle pointe d'humour triste, dans le premier cas ; exaltée, et cependant très classique d'expression, dans le second, la sensibilité qui se révèle chez ces auteurs n'est ni la française, ni l'anglaise, ni l'allemande, ni l'espagnole : elle rend un son particulier, dont il appartient à la littérature comparée de mesurer la propagation.

IV

Étudier l'histoire comparée des littératures, ce n'est pas, en dépit d'un nom arrêté avant que ne fût établie la discipline elle-même, et consacré chez nous par l'autorité de Sainte-Beuve, ce n'est pas comparer seulement.⁴⁹ Ce n'est pas comparer entre eux les auteurs et les œuvres pour instituer des parallèles et décerner des prix, ainsi qu'on faisait autrefois, quand on se plaisait à balancer longuement les mérites de l'orateur grec ou de

44 G. Maugain, *L'Orthodoxie de Dante et la critique française de 1830 à 1860*, ibid.

45 *Carteggio, a cura di G. Sforza e G. Gallavresi*, vol. IV, partie 2, p. 57, 1822.

46 Lettre de Cattaneo à Manzoni, septembre 1827. *Carteggio*, vol. IV, partie 2, p. 333.

47 *La Vita, le Mie Prigioni...di Silvio Pellico. Saggio biografico critico di Andrea Gustarelli*, Firenze, Sansoni, 1917.

48 Paul Hazard, *Leopardi*, Paris, Bloud, 1913.

49 F. Baldensperger, « Littérature comparée : le mot et la chose » (*Revue de littérature comparée*, janvier, 1921).

l'orateur romain, de la comédie athénienne et de la comédie latine. Mais suivre la genèse des œuvres, en tenant un compte particulier des facteurs étrangers qui entrent dans leur production ; considérer la littérature comme un organisme vivant, toujours en devenir ; se tenir aux frontières de l'histoire littéraire, pour y surveiller les échanges ; mesurer, s'il est possible, les modifications que subissent les sentiments, les images, et leur expression, chaque fois qu'il y a passage d'une nationalité à une autre ; suivre les grands courants de pensée qui se forment par moments, et semblent entraîner des générations entières dans leur impulsion ; bref, être attentif à tous les effets que provoquent les pérégrinations des idées et des formes, telle est la tâche de l'histoire comparée des littératures. Tâche qui devient de plus en plus complexe, et aussi de plus en plus nécessaire, à mesure que les liens se multiplient entre les pays, et que toutes les littératures nationales, toutes sans exception, subissent à quelque degré l'influence des littératures étrangères, ou lointaines ou voisines. Y eut-il jamais un moment où l'on a pu légitimement étudier le développement intellectuel d'un peuple, en le supposant isolé du monde, et ne dépendant que de lui-même ? Je ne le pense pas ; mais ce qui est sûr, c'est que cette idée ne viendrait à personne aujourd'hui. Bien plutôt sommes-nous frappés par le nombre et la variété des rapports internationaux ; et la science qui se consacre à l'étude de ces rapports, si elle n'est pas encore partout établie, du moins n'est nulle part contestée. « La discussion philosophique, religieuse, littéraire, n'est plus, comme dans le XVIII^e siècle, renfermée dans le salon de M^{me} de Tencin ou de M^{me} du Deffand. Elle s'agite en même temps entre Paris, Londres, Berlin, Pétersbourg et New-York. La parole vole d'un peuple à l'autre ; chacun d'eux a une tâche particulière dont tous les autres ont conscience à la fois. » Ainsi s'exprimait Edgar Quinet dès 1838 :⁵⁰ ce pressentiment et ce souhait sont devenus la réalité même. Une littérature européenne est en train de se constituer : non point par l'effacement des nationalités, pas plus qu'une littérature nationale ne se constitue par l'effacement des individus qui la composent ; mais parce que la rapidité et l'intensité des échanges sont devenues telles, qu'une infinité d'ondes de pensée se croisent dans notre ciel. Encore ce mot d'*Européen*, que quelques-uns des meilleurs esprits de notre temps s'appliquent à définir avec une toute particulière attention, nous apparaît-il comme trop étroit ; les provinces intellectuelles d'Europe s'étendent bien au delà de celles que la géographie désigne ; l'Europe, c'est l'Occident. Préposée à l'étude de ces relations toujours croissantes ; appelée à faire leur part aux principes nationaux, si miraculeusement vivaces, et aux rapports internationaux, qui sont la condition même de la vie contemporaine ; attentive à enregistrer les phénomènes de coopération consciente ou inconsciente qui se sont manifestés dès le début de l'époque moderne, et à en montrer l'efficacité, l'histoire comparée des littératures aurait de quoi s'effrayer de l'ampleur de sa tâche sans cette pointe d'audace, et peut-être de présomption, qui ne manque pas d'ordinaire aux jeunes disciplines. Par bonheur, elle peut se restreindre suivant les connaissances, les goûts, la volonté de chaque travailleur. Elle sera aidée, dans ce cas spécial, par une foule d'excellents travaux que la critique européenne a publiés sur la matière ; elle se limitera à l'Europe méridio-

⁵⁰ Edgar Quinet, « De l'unité des littératures modernes » (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1838. Repris dans *Allemagne et Italie*, 1839). Voir, avant lui, G. Mazzini, *D'una letteratura europea*, article paru d'abord dans l'*Antologia* de 1829 et recueilli au tome I de l'édition nationale de ses œuvres (*Scritti letterari*, I, Imola, 1906).

nale, dont l'une des nations prise comme centre fera l'objet du cours de cette année ; et à l'Amérique latine, à laquelle je viendrai quelque jour. Heureux si, grâce à ce que j'ai reçu de mes maîtres, auxquels je tiens à adresser en terminant mon plus reconnaissant souvenir ; grâce à l'autorité de ce Collège de France qui a bien voulu m'accueillir parmi ses membres ; et grâce à l'histoire comparée des littératures, je puis contribuer pour ma part à ce mouvement de pensée qui resserre aujourd'hui les peuples – humble ouvrier de la grande œuvre qui consiste à rendre chaque jour plus consciente la solidarité intellectuelle et morale des nations.



NOTIZIE DELLA CURATRICE

Paola Cattani, dottore di ricerca all'Università di Pisa, allieva della Scuola Normale di Pisa e post-dottoranda al Collège de France, è attualmente assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue ricerche indagano la storia intellettuale francese della prima metà del Novecento (rapporto tra letteratura e politica, *engagement* degli scrittori, dibattiti e controversie nella *République des Lettres*), e in particolare il dibattito sull'Europa tra le due guerre, esaminato, ultimamente, a partire dalla storia delle idee e dall'analisi del discorso. Tra le sue pubblicazioni, *Le Règne de l'Esprit. Littérature et engagement au début du XXe siècle* (Firenze, Olschki, 2013) e *Paul Valéry e le arti visive. Disegno, pittura, architettura e parola poetica* (Pisa, Ets, 2007).

paola.cattani@unimi.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAUL HAZARD, *Romantisme italien et romantisme européen*, a cura di Paola Cattani, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 203–225.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

L'ORIGINE E LO SVILUPPO DELLA PROSA VOLGARE ITALIANA

PAUL OSKAR KRISTELLER

NOTA DELLA CURATRICE

Paul Oskar Kristeller trattò per la prima volta la questione della prosa volgare italiana nel 1946, in occasione di una conferenza tenuta al Linguistic Circle of New York; l'intervento, successivamente riproposto al Linguistic Circle of Columbia University, fu pubblicato in inglese sulla rivista «Word» (*The Origin and the Development of the Language of the Italian Prose*)¹ e confluì nelle raccolte *Studies in Renaissance Thought and Letters*² e *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*.³ La prima versione in lingua italiana, che qui interessa riproporre per il suo rilevante valore storico, apparve nel 1950, sulle pagine della rivista «Cultura neolatina».⁴

Nel 1946 Kristeller era già uno studioso affermato nel panorama degli studi sulla filosofia rinascimentale, in particolare per quanto riguarda la tradizione neoplatonica e l'opera di Marsilio Ficino. Nato nel 1905 da una famiglia israelita della media borghesia di Berlino, dopo il diploma aveva studiato filosofia antica ad Heidelberg, lavorando con alcuni dei più importanti maestri della tradizione novecentesca (Husserl, Heidegger, Jaspers) ma dimostrando presto eclettismo e autonomia di giudizio nel far dialogare fra loro campi di ricerca apparentemente estranei.⁵ Dopo aver discusso una tesi su Plotino, nel 1928, svolse un periodo di perfezionamento in filologia classica prima all'Istituto di Scienze dell'Antichità di Berlino, dove rimase fino al '31 lavorando con docenti del calibro di Ulrich Wilamowitz, Edward Norden, Paul Maas, quindi a Friburgo, dove iniziò a lavorare, sotto la guida di Heidegger, a un libro su Marsilio Ficino. Proprio per poter esaminare manoscritti e prime edizioni del filosofo del neoplatonismo, nella primavera del 1933 soggiornò per alcuni mesi in Italia, lavorando a lungo nelle biblioteche romane e fiorentine e portando alla luce, durante le sue ricerche, una grande quantità di testi umanistici e rinascimentali ancora inediti. L'entusiasmo per queste prime scoperte, da lui

- 1 PAUL OSKAR KRISTELLER, *The Origin and the Development of the Language of Italian Prose*, in «Word», II (1946), pp. 50-65.
- 2 PAUL OSKAR KRISTELLER, *The Origin and the Development of the Language of Italian Prose*, in Idem, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, I, pp. 473-493.
- 3 PAUL OSKAR KRISTELLER, *The Origin and the Development of the Language of Italian Prose*, in Idem, *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 119-141.
- 4 PAUL OSKAR KRISTELLER, *L'origine e lo sviluppo della prosa volgare italiana*, in «Cultura Neolatina», X (1950), pp. 139-156. Una nuova traduzione è oggi disponibile grazie alla riedizione in lingua italiana della raccolta *Renaissance Thought and the Arts*, a cura di Maria Baiocchi (PAUL OSKAR KRISTELLER, *Origine e sviluppo del linguaggio nella prosa italiana*, in Idem, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, trad. da Maria Baiocchi, Roma, Donzelli, 2005, pp. 133-156).
- 5 «Ancora, ho sempre preso in considerazione argomenti che mi interessavano, e non quelli che altri mi chiedevano di approfondire. Non ho mai esitato ad intromettermi in campi adiacenti, quando ciò fosse pertinente [...]» (PAUL OSKAR KRISTELLER, *La vita e gli studi*, in «Belfagor», XLVI [1991], pp. 153-170, a p. 163).

evocato nel breve profilo autobiografico tracciato nell'articolo *La vita degli studi*, resterà sempre vivo nei suoi ricordi:

Fu in questo periodo che mi resi conto del gran numero di opere potenzialmente interessanti, non unicamente di Ficino, ma anche dei suoi amici e corrispondenti, predecessori, contemporanei e seguaci, che non solo erano rimaste inedite, ma la cui esistenza era persino sconosciuta, e cominciai a raccogliere descrizioni e microfilm di questi scritti.⁶

Questa raggiunta consapevolezza darà allo studioso un impulso decisivo per la realizzazione di due importanti progetti successivi: il catalogo dei *Latin Manuscript Books before 1600*,⁷ pubblicato a partire dalla fine degli anni Quaranta e, soprattutto, lo spoglio di manoscritti umanistici e rinascimentali dell'*Iter italicum*, uscito in sei volumi fra il 1963 e il 1999.⁸

Dopo la vittoria del nazionalsocialismo, nel 1934 il giovane Kristeller emigrò in Italia, dove grazie al sostegno della comunità accademica – in particolare di Giovanni Gentile, che seguiva il suo lavoro con grande interesse – riuscì a trovare impiego come insegnante di latino e greco in istituti privati e come lettore di tedesco, prima alla facoltà di Magistero di Firenze, poi a Pisa, alla Scuola Superiore Normale. Nel 1938, quando le leggi razziali vennero introdotte anche nel nostro Paese, Kristeller partì per gli Stati Uniti. Dopo un brevissimo incarico a Yale venne assunto alla Columbia University, dove rimase fino alla fine della sua carriera, continuando a lavorare assiduamente anche dopo il raggiungimento della pensione. Si spense a New York, nel 1999. Negli anni fu membro della Renaissance Society of America e della Medieval Academy of America e collaborò con diverse riviste come il «Journal of Philosophy», il «Journal of the History of the Ideas» e il «Renaissance Quarterly».

In parallelo alle attività di insegnamento e di studio dedicò gran parte del suo tempo all'attività di ricerca sulle fonti storico-letterarie di prima mano, condotta nelle biblioteche italiane, europee e statunitensi. Il primo esito delle sue indagini fu il *Supplementum ficinianum*,⁹ pubblicato dall'editore Olschki di Firenze nel 1937 e contenente diversi testi inediti del filosofo toscano; la sua prima monografia, dedicata al *Pensiero filosofico di Marsilio Ficino*¹⁰ e già uscita in lingua inglese,¹¹ venne stampata in Italia nel 1953. A questa seguirono, negli anni, altre tre monografie, dedicate ad altrettante questioni della storia

6 *Ivi*, p. 160.

7 PAUL OSKAR KRISTELLER, *Latin Manuscript Books before 1600. A List of the Printed Catalogues and Unpublished Inventories of Extant Collections*, New York, Fordham University Press, 1960.

8 PAUL OSKAR KRISTELLER, *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Others Libraries*, Leiden, Brill, 1963-1999.

9 PAUL OSKAR KRISTELLER, *Supplementum ficinianum. Marsili Ficini Florentini Philosophi Platonici Opuscula inedita et dispersa*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1937.

10 PAUL OSKAR KRISTELLER, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Sansoni, 1953. L'opera sarebbe uscita in lingua tedesca solo nel 1972 (*Die Philosophie des Marsilio Ficino*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1972).

11 PAUL OSKAR KRISTELLER, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York, Columbia University Press, 1943.

del pensiero occidentale: *The Classics and Renaissance Thought*, del 1955,¹² *Renaissance Philosophy and the Medieval Tradition*, del 1966¹³ e *Le thomisme et la pensée italienne de la Renaissance*, del 1967.¹⁴ Il resto della sua vastissima produzione è apparsa in rivista o in raccolte di saggi, la più famosa delle quali, uscita in quattro volumi fra il 1956 e il 1996, raccoglie gli *Studies in Renaissance Thought and Letters*.¹⁵

Dall'insieme dei suoi lavori emerge il profilo di uno dei massimi studiosi della cultura umanistica e rinascimentale, per il quale la trattazione dei grandi temi della storia della letteratura e del pensiero è inscindibile dalla discussione di problemi più minuti, di carattere più propriamente filologico. Proprio il costante dialogo con le fonti documentarie costituisce infatti uno dei cardini del suo metodo d'indagine, come emerge chiaramente anche nel saggio qui riproposto.

Il tema è quello della graduale formazione, in Italia, di un modello linguistico sovraregionale per la comunicazione letteraria in prosa; l'analisi copre un arco cronologico piuttosto ampio che va dal XII secolo, quando il volgare inizia lentamente a erodere il prestigio del latino, fino al XIX; particolarmente estesa, conformemente agli interessi dell'autore, è la parte dedicata al XV secolo.

Il primo elemento di interesse risiede senz'altro nella novità delle posizioni sostenute riguardo ad alcuni fondamentali snodi della nostra storia linguistica, sottoposti a revisione soprattutto per quanto concerne la loro collocazione sull'asse diacronico. In primo luogo, opponendosi a diffuse idee dell'epoca che si basavano su un'errata interpretazione del *De vulgari eloquentia* dantesco, Kristeller ritiene anacronistico definire "italiana" la lingua della prosa del XIV secolo, dal momento che un modello linguistico comune si sarebbe diffuso solo dagli inizi del Cinquecento. Diversi, in questo senso, gli sviluppi della lingua poetica, che già dal XIV secolo subisce l'influenza modellizzante del toscano. Di contro, fino al XVIII secolo il latino non venne affatto abbandonato nell'uso letterario: latino e volgare si svilupparono, al contrario, in una condizione di sostanziale bilinguismo e furono impiegate, anche dal medesimo autore, in aree diverse della comunicazione letteraria. A questo proposito viene ridimensionata anche l'opinione per la quale il volgare sarebbe stato oggetto di una drastica svalutazione da parte degli umanisti, che nel tentativo di resuscitare artificialmente il latino ne avrebbero bruscamente interrotto lo sviluppo. Il progresso del volgare, al contrario, sarebbe proseguito fino all'Ottocento senza soluzione di continuità e senza subire alcuna battuta di arresto, come dimostra il fatto che molti umanisti scrissero in entrambe le lingue. L'ultimo problema riguarda il giudizio estetico da riservare alla produzione letteraria del Quattrocento. Anche in questo

12 PAUL OSKAR KRISTELLER, *The Classics and Renaissance Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 1955 (poi pubblicata in italiano col titolo *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1969).

13 PAUL OSKAR KRISTELLER, *Renaissance Philosophy and the Medieval Tradition*, Latrobe, Archabbey Press, 1965.

14 PAUL OSKAR KRISTELLER, *Le thomisme et la pensée italienne de la Renaissance*, Montreal/Paris, Institut d'études médiévales/Vrin, 1967.

15 PAUL OSKAR KRISTELLER, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, 4 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956-1996. Per una più ampia panoramica della bibliografia di Kristeller si rimanda a THOMAS GILBHARD, *Bibliographia Kristelleriana. A Bibliography of the Publications of Paul Oskar Kristeller*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.

caso Kristeller si oppone al diffuso pregiudizio secondo il quale il XV secolo non avrebbe offerto, specie nei suoi primi decenni, prodotti letterari degni di nota: si tratterebbe infatti di una forzatura poiché l'ideale puristico, teso a sminuire il valore artistico di qualsiasi prodotto letterario che non si conformasse al modello linguistico delle tre Corone, si sarebbe imposto solo nel Cinquecento, e non era ancora riconosciuto né condiviso presso i letterati del XV secolo. Emerge dunque la necessità di un'operazione di revisione profonda che prenda in considerazione la totalità della produzione letteraria del secolo, il cui peso specifico deve essere valutato a partire dalle testimonianze reali, senza ricorrere a modelli eletti solo a posteriori.

L'andamento del discorso si basa su un procedimento essenzialmente induttivo, che rende l'argomentazione particolarmente limpida: a margine delle questioni di più ampio respiro, e in maniera strettamente funzionale ad esse, vengono infatti discussi problemi più puntuali, non meno importanti delle prime.

Il tema della nascita di una lingua comune per la prosa in volgare, ad esempio, si intreccia a quello della localizzazione geografica dei primi tentativi di normalizzazione linguistica nella prosa. Kristeller non ritiene del tutto convincente l'ipotesi per la quale essi sarebbero stati condotti in area bolognese: al di là di qualsiasi asserzione teorica, infatti, una più completa e approfondita ricognizione delle testimonianze esistenti ci mostra come il bolognese venisse impiegato più che altro a livello locale e come, di contro, i primi testi composti in questo volgare (fra i quali i *Parlamenti et epistole* di Guido Fava e il *Fiore di retorica* di Guidotto da Bologna) siano giunti fino a noi in una veste linguistica fortemente toscanizzata. Ancora, per dimostrare come nel Quattrocento non vi sia stata alcuna interruzione dello sviluppo del volgare, lo studioso interroga alcuni dei settori meno praticati della nostra storia letteraria, mostrando come in essi l'idioma di Dante fosse ancora molto vitale: oltre ai più noti e studiati generi della cronaca e della novella vengono menzionati alcuni prodotti tipici della cultura retorica del tempo come le istruzioni per gli ambasciatori, i protesti (ossia le orazioni pronunciate dai magistrati fiorentini in particolari occasioni del cerimoniale cittadino) e la corrispondenza diplomatica scambiata fra i comuni toscani, in particolare fra quelli di Siena e di Firenze.

Molte di queste testimonianze, tutt'al più menzionate – salvo rare eccezioni – nella bibliografia nota al Kristeller, saranno invece riprese e approfondite in numerosi contributi successivi. Il saggio, che oltre ad essere uno dei primi contributi specifici sull'argomento offre anche un agile profilo storico degli sviluppi di latino e volgare nel Medioevo e nel Rinascimento, ha avuto infatti un impatto positivo sulla nostra tradizione di studi, dove le indicazioni in esso contenute sono state ben recepite e accolte, sia per quanto riguarda la validità degli inquadramenti storici sia, soprattutto, per le direzioni di ricerca suggerite.¹⁶

¹⁶ Cfr. ad esempio CESARE SEGRE, *Introduzione*, in Idem, *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Torino, Utet, 1953, pp. 2-47, a p. 47. GHINO GHINASSI, *Il volgare letterario nel Quattrocento e le "Stanze" del Poliziano*, Firenze, Le Monnier, 1957, n. 1 alle pp. 1-2; BRUNO MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, n. 1 a p. 253 e n. 2 a p. 254; RUGGERO M. RUGGIERI, *La simbiosi latino-volgare nel Quattrocento*, in Idem, *Capitoli di storia linguistica e letteraria italiana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971, pp. 115-132, alle pp. 130-131; AUGUST BUCK e MAX PFISTER, *Studien zur Prosa des Florentiner Vulgärhumanismus im 15. Jahrhundert*, München, W. Fink, 1973, n. 28 a p. 46; CESARE SEGRE, *Lingua, stile, società. Studi sulla storia*

In questo aspetto non risiede, tuttavia, l'unico elemento di interesse del lavoro. Come si è potuto osservare dai rilievi proposti, infatti, questa continua oscillazione, quasi spitzeriana, dal generale al particolare (e viceversa) fa sì che la definizione del quadro d'insieme venga sempre subordinata alla ricerca di un riscontro sulle fonti primarie, possibilmente coeve, lasciando così emergere uno dei cardini del metodo d'indagine di questo studioso. Notevole è il ricorso, ad esempio, ad alcune note rinvenute in manoscritti del Due e del Trecento nelle quali lo scriba afferma di trovarsi più a suo agio a leggere il latino piuttosto che il toscano o qualsiasi altro volgare diverso dal proprio, a sostegno dell'ipotesi che fino al XVI secolo non esisteva alcun modello volgare sovraregionale. A un'interpretazione poco pertinente – e, soprattutto, non sufficientemente documentata – delle parole di Dante viene dunque opposta la testimonianza dei documenti dell'epoca e la voce diretta dei suoi protagonisti.

Questa *forma mentis* sembra avere meno a che fare con il mero scrupolo filologico che con un'esigenza intellettuale più profonda, che tende a recepire in maniera critica e a mettere in discussione, problematizzandole, anche le conclusioni già raggiunte da altri studiosi o in altri campi del sapere:

Sorgono quindi molti dubbi su parecchie concezioni generali legate alla questione della lingua, e pare che questi dubbi investano anche l'opinione comune sull'argomento e debbano condurci a un riesame accurato dei suoi vari aspetti. A questo scopo non basta accettare le affermazioni che si trovano nei vari trattati teorici del passato remoto o recente, o generalizzare sulla base di un materiale ristretto. Bisogna invece studiare l'uso effettivo del latino e dell'italiano letterario attraverso i secoli, nei poeti minori come nei maggiori, negli scrittori di prosa come nei poeti, nelle fonti documentarie e popolari come in quelle letterarie ed erudite, in Toscana come nel resto d'Italia. L'urgenza di questo compito è stata riconosciuta da alcuni studiosi, ma finora poco è stato fatto per un'investigazione concreta dei problemi rispettivi.¹⁷

L'opportunità di un più serrato confronto con le fonti coeve implica la necessità di una sistematica operazione di spoglio del materiale documentario, qui solo accennato ma

della prosa italiana, Milano, Feltrinelli, 1974, in particolare p. 88; GIANFRANCO FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 42-53 (in particolare p. 102 n. 66); MIRKO TAVONI, *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 57 e 408; VITTORIO ROSSI, *Storia letteraria d'Italia. Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, 1992, p. 253; DOMENICO DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1973, III, pp. 369-817, in particolare le pp. 371-375; VITTORIO FORMENTIN, *La "crisi" linguistica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 1996, III, pp. 159-210.

¹⁷ KRISTELLER, *L'origine e lo sviluppo della prosa volgare italiana*, cit., p. 140. Altri accenni sono presenti più avanti, in riferimento a questioni più puntuali. Parlando del processo di espansione del volgare nel Quattrocento al quale, secondo Kristeller, gli umanisti presero parte attiva, egli osserva: «Per accorgersene bisogna studiare le fonti trascurate, e paragonare il Quattrocento con il Trecento reale, non col Trecento immaginato sulla falsariga di sviluppi molto posteriori» (*ivi*, p. 148). E poco più sotto, in relazione al pregiudizio dei puristi del '500 che negano la dignità letteraria di tanti prodotti quattrocenteschi: «Ma la validità di tale opinione rimane dubbia finché non sarà confermata da un esame più accurato dei testi, ancora in gran parte inediti» (*Ibidem*).

ricorrente in tutti i suoi lavori e che culminerà, negli anni '60, nella monumentale impresa dell'*Iter italicum*. Osservazioni esplicite, in questo senso, verranno proposte proprio nell'importante e mal nota prefazione al primo volume:

Ho l'impressione che vi siano aree della ricerca storica nelle quali il numero degli studi prodotti in epoca moderna è inversamente proporzionale a quello delle fonti primarie esistenti. In altre aree, e gli studi rinascimentali sono fra queste, vi è un'enorme quantità di fonti inedite e non ancora studiate, la cui stessa esistenza è a malapena nota alla maggior parte degli studiosi che si occupano di questo periodo. Solo una minoranza degli storici del Rinascimento si basa per i loro lavori su una conoscenza di prima mano delle fonti manoscritte e anche i più esperti fra questi, come il Novati o il Sabbadini, si occupano per lo più di singoli testi, autori o circoli intellettuali piuttosto che della totalità delle fonti considerate nel loro insieme. Lo studio di qualsiasi periodo storico non potrà avere solide basi fino a quando le fonti primarie più importanti non saranno catalogate più o meno per intero, e rese così disponibili per studi futuri.¹⁸

L'articolo anticipa dunque alcuni capisaldi dell'opera di Kristeller, e ne dimostra l'efficacia nella concreta prassi operativa. Proprio questo, del resto, voleva essere il reale intento della relazione, che come ben esplicitato nella parte conclusiva non mirava a individuare una risposta univoca e definitiva ai problemi sollevati ma a indicare, per ciascuno di essi, le linee di ricerca più appropriate:

I particolari di questo abbozzo sono piuttosto provvisori, e la mia indagine è stata semplicemente quella di impostare il problema e di indicare la direzione generale in cui la soluzione andrebbe cercata. L'esame concreto della questione in tutti i suoi aspetti è ancora da farsi. È un compito in cui gli storici della lingua e quelli della letteratura dovrebbero collaborare.¹⁹

Emergono, in queste parole, anche altre importanti costanti dell'attività di ricerca di questo studioso, quali il dialogo fra diversi campi del sapere e il lavoro di equipe, che troveranno ampia espressione in luoghi più maturi della sua opera. Particolarmente interessante, a questo proposito, è il confronto con il saggio *Latin and Vernacular in Fourteenth- and Fifteenth-Century Italy*,²⁰ del 1985, che rispetto all'intervento in esame

18 «I have the impression that there are some areas of historical scholarship where the amount of modern secondary studies is in inverse proportion to the number of extant primary sources. In other areas, and Renaissance scholarship is one of them, there is an enormous wealth of unpublished and studied source material whose very existence is hardly known to the majority of historians working in this period. For only a small number of Renaissance historians rely for their work on a direct acquaintance with manuscript sources and even the most learned of them, such as Novati or Sabbadini, deal for the most part with single texts, authors or circles rather than with the broad field as a whole. Yet the study for any historical area cannot be placed on a solid foundation until the relevant primary sources are more or less fully inventoried, and thus made available for further study» (PAUL OSKAR KRISTELLER, *Preface*, in Idem, *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Others Libraries*, Leiden, Brill, 1963, I, pp. XI-XXVIII, traduzione mia).

19 KRISTELLER, *L'origine e lo sviluppo della prosa volgare italiana*, cit., p. 156.

20 PAUL OSKAR KRISTELLER, *Latin and Vernacular in Fourteenth- and Fifteenth-Century Italy*, in «Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association», VI (1985), pp. 105-126. Oggi l'articolo si legge in *Latin and Vernacular in Fourteenth- and Fifteenth-Century Italy*, in Idem, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, II, pp. 341-365.

costituisce un vero e proprio *pendant* e un approfondimento. Sono le stesse, infatti, le questioni affrontate, richiamate brevemente in apertura assieme al rimando bibliografico al saggio del '46, a dare l'idea di un discorso che si svolge quasi senza soluzione di continuità. A quasi quarant'anni di distanza, tuttavia, l'autore può allargare il campo delle ricerche e rafforzare le conclusioni raggiunte attraverso una più ampia base documentaria:²¹ in piena coerenza con le dichiarazioni di metodo già avanzate nell'intervento precedente – qui riprese in maniera quasi letterale –²² viene dunque messo a frutto il pluridecennale lavoro di ricerca nelle biblioteche e negli archivi di mezzo mondo.

Come si è cercato di evidenziare, dunque, l'interesse dell'articolo qui riproposto non risiede solo nel considerevole impatto che ha avuto, specie nella sua versione in lingua italiana, sugli studi storico-linguistici e letterari del nostro Paese, ma anche nel fatto che in esso si riconoscono, ancora in nuce, alcuni importanti caratteri del suo lavoro che troveranno larga eco nella sua produzione successiva. Proprio in questa misura può essere considerato, pertanto, un illuminante saggio del suo metodo di ricerca e di studio, che a distanza di anni proietta ancora su di noi una lezione senza tempo.

CAMILLA RUSSO – *Università degli studi di Trento*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BUCK, AUGUST e MAX PFISTER, *Studien zur Prosa des Florentiner Vulgärhumanismus im 15. Jahrhundert*, München, W. Fink, 1973. (Citato a p. 230.)
- DE ROBERTIS, DOMENICO, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1973, III, pp. 369-817. (Citato a p. 231.)
- FOLENA, GIANFRANCO, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991. (Citato a p. 231.)
- FORMENTIN, VITTORIO, *La "crisi" linguistica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 1996, III, pp. 159-210. (Citato a p. 231.)

- 21 Particolarmente interessante, ad esempio, l'approfondimento sulle forme dell'oratoria civile in volgare del XV secolo e quello sulla fortuna del volgare toscano anche fuori dall'Italia, in particolare in Spagna dove venne diffuso attraverso la mediazione di importanti intellettuali coevi come Nuño de Guzman e il marchese de Santillana (cfr. *ivi*, p. 358).
- 22 «In opposizione a tutti questi preconcetti, io sostengo che è compito degli storici della cultura e dei bibliografi, se non degli storici della letteratura e dei critici, registrare la totalità della produzione letteraria che ci è pervenuta, e studiare perciò i grandi poeti e i minori, i poeti e gli scrittori in prosa, le scritture di carattere popolare e quelle didattiche, il puro dialetto toscano e quello contaminato, così come le altre contaminate varietà dialettali, il vernacolo e il latino. Osservato in questa prospettiva, il Quattrocento offre un ricco panorama di prodotti intellettuali e letterari e materiale per diverse ricerche e scoperte.» [«In contrast with all these preconceptions, I maintain that it is the task of the intellectual historian and of the bibliographer, if not of the literary historian or critic, to register the entire volume of the literary production which has been preserved, and to study both great and small poets, poets and prose writers, popular and learned writings, pure and impure Tuscan and other impure dialects, vernacular and Latin. Seen in this prospective, the Quattrocento offers a rich panorama of intellectual and literary production and material for many investigations and surprise.»] (*ivi*, p. 351, traduzione mia).

- GHINASSI, GHINO, *Il volgare letterario nel Quattrocento e le "Stanze" del Poliziano*, Firenze, Le Monnier, 1957. (Citato a p. 230.)
- GILBHARD, THOMAS, *Bibliographia Kristelleriana. A Bibliography of the Publications of Paul Oskar Kristeller*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006. (Citato a p. 229.)
- KRISTELLER, PAUL OSKAR, *Die Philosophie des Marsilio Ficino*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1972. (Citato a p. 228.)
- *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Sansoni, 1953. (Citato a p. 228.)
- *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Others Libraries*, Leiden, Brill, 1963-1999. (Citato a p. 228.)
- *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1969. (Citato a p. 229.)
- *La vita degli studi*, in «Belfagor», XLVI (1991), pp. 153-170.
- *Latin and Vernacular in Fourteenth- and Fifteenth-Century Italy*, in Idem, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, II, pp. 341-365. (Citato alle pp. 232, 233.)
- *Latin and Vernacular in Fourteenth- and Fifteenth-Century Italy*, in «Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association», VI (1985), pp. 105-126. (Citato a p. 232.)
- *Latin Manuscript Books before 1600. A List of the Printed Catalogues and Unpublished Inventories of Extant Collections*, New York, Fordham University Press, 1960. (Citato a p. 228.)
- *Le thomisme et la pensée italienne de la Renaissance*, Montreal/Paris, Institut d'études médiévales/Vrin, 1967. (Citato a p. 229.)
- *L'origine e lo sviluppo della prosa volgare italiana*, in «Cultura Neolatina», X (1950), pp. 139-156. (Citato alle pp. 227, 231, 232.)
- *Origine e sviluppo del linguaggio nella prosa italiana*, in Idem, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, trad. da Maria Baiocchi, Roma, Donzelli, 2005, pp. 133-156. (Citato a p. 227.)
- *Preface*, in Idem, *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Others Libraries*, Leiden, Brill, 1963, I, pp. XI-XXVIII. (Citato a p. 232.)
- *Renaissance Philosophy and the Medieval Tradition*, Latrobe, Archabbey Press, 1965. (Citato a p. 229.)
- *Studies in Renaissance Thought and Letters*, 4 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956-1996. (Citato a p. 229.)
- *Supplementum ficinianum. Marsili Ficini Florentini Philosophi Platonici Opuscula inedita et dispersa*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1937. (Citato a p. 228.)
- *The Classics and Renaissance Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 1955. (Citato a p. 229.)
- *The Origin and the Development of the Language of Italian Prose*, in «Word», II (1946), pp. 50-65. (Citato a p. 227.)

-
- *The Origin and the Development of the Language of Italian Prose*, in Idem, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, I, pp. 473-493. (Citato a p. 227.)
- *The Origin and the Development of the Language of Italian Prose*, in Idem, *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 119-141. (Citato a p. 227.)
- *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York, Columbia University Press, 1943. (Citato a p. 228.)
- MIGLIORINI, BRUNO, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960. (Citato a p. 230.)
- ROSSI, VITTORIO, *Storia letteraria d'Italia. Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, 1992. (Citato a p. 231.)
- RUGGIERI, RUGGERO M., *La simbiosi latino-volgare nel Quattrocento*, in Idem, *Capitoli di storia linguistica e letteraria italiana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971, pp. 115-132. (Citato a p. 230.)
- SEGRE, CESARE, *Introduzione*, in Idem, *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Torino, Utet, 1953, pp. 2-47. (Citato a p. 230.)
- *Lingua, stile, società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1974. (Citato a p. 230.)
- TAVONI, MIRKO, *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1992. (Citato a p. 231.)

L'ORIGINE E LO SVILUPPO DELLA PROSA VOLGARE ITALIANA*

PAUL OSKAR KRISTELLER

Durante le prime fasi della glottologia moderna, soltanto le lingue letterarie servirono come punti di partenza per lo studio comparato delle varie lingue. Più recentemente invece la maggior parte dei glottologi si sono interessati anzitutto alle lingue parlate e ai dialetti; e quindi la relazione tra lingue scritte o letterarie e dialetti parlati è diventata un problema della più grande importanza. Benché una lingua letteraria possa servire per il territorio di molti dialetti diversi, essa sorge di solito, secondo l'opinione prevalente, sulla base di un dialetto particolare o se mai di due dialetti. In questo senso il problema della lingua letteraria italiana è ben familiare ai glottologi moderni. Essi hanno dibattuto se tale lingua si basi realmente sul dialetto toscano, e hanno studiato i precedenti storici di tale questione, che può essere fatta risalire indietro fino al Trecento e che assunse un'importanza speciale nel Cinquecento.¹ Ma soggetto della presente ricerca non sarà la relazione tra l'italiano letterario e i vari dialetti, anche se a questo problema ci occorrerà accennare ripetutamente.² Ci occuperemo invece d'un altro problema affine il quale pure è stato discusso da molti storici della lingua e letteratura italiana, per quanto in maniera subordinata e quasi incidentalmente, cioè del rapporto tra la lingua letteraria italiana e il latino. Non parlo del latino classico, o del suo successore nella tarda antichità, cioè del latino volgare, che fu la base di tutti i dialetti italiani, come di tutte le altre lingue romanze. Parlo piuttosto del latino del Medio Evo e del Rinascimento, il quale in Italia come in tutti gli altri paesi dell'Europa occidentale servì da lingua scritta letteraria per molti secoli dopo che la lingua parlata aveva già subito quel complesso di mutazioni che segna il trapasso dal latino volgare ai dialetti italiani. Dunque, la lingua letteraria italiana non sorse in una specie di vacuo, ma dovette conquistare a grado a grado il territorio già occupato dal latino medievale. Durante il periodo che va almeno dal secolo decimo fino

* Questo articolo è tratto da una conferenza tenuta al Linguistic Circle of New York il 13 aprile 1946 e al Linguistic Circle of Columbia University il 4 marzo 1950. Una redazione in inglese ne è stata pubblicata nella rivista «Word» (II, 1946, pp. 50-65) e poi riprodotta con aggiunte in forma ettografata dal Linguistic Circle of Columbia University. Esso sarà pure incluso in un volume di saggi sul Rinascimento che sarà pubblicato dalla Casa Editrice «Storia e Letteratura» (*Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 473-494).

¹ Per la bibliografia sul soggetto, vedi Robert A. HALL Jr., *Bibliography of Italian Linguistics*, Baltimore, 1941, specialmente pp. 30 ss., 53 ss., 425 ss.; B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, in *Un Cinquantennio di studi sulla letteratura italiana (1886-1936)*: Saggi raccolti dalla Società Filologica Romana e dedicati a Vittorio Rossi, II, Firenze, 1937, pp. 3-27; id., *Storia della lingua italiana*, in *Problemi ed orientamenti critici di lingua e letteratura italiana*, ed. A. MOMIGLIANO, II, *Tecnica e teoria letteraria*, Milano, 1948, pp. 57-104. Per la storia della «questione della lingua», v. Thérèse LABANDE-JEANROY, *La Question de la langue en Italie*, Strasbourg, 1925; V. VIVALDI, *Storia delle controversie linguistiche in Italia da Dante ai nostri giorni*, I, Catanzaro, 1925; Robert A. HALL Jr., *The Italian Question of the Lingua: An Interpretative Essay*, Chapel Hill, 1942; B. MIGLIORINI, *La questione della lingua*, in *Problemi ed orientamenti cit.*, III, Milano, 1949, pp. 1-75.

² Per i vari dialetti italiani e i loro documenti letterari, vedi Mario E. PEI, *The Italian Language*, New York, 1941. Parecchi esempi antichi sono dati da E. MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello, 1912.

al volgare del dodicesimo, quando i dialetti italiani erano già parlati comunemente per tutta la penisola, il latino continuò a essere quasi l'unico veicolo dell'espressione letteraria. E per molto tempo ancora, dopo che l'italiano letterario era apparso sulla scena, cioè dal Duecento fino alla fine del Settecento, il latino sopravvisse come seconda lingua letteraria.³ Il nostro problema sarà appunto il lento progresso e l'espansione della lingua letteraria italiana a scapito della sua rivale latina.⁴

Vorrei cominciare ricordando l'opinione comune sull'argomento. È ben noto che la letteratura volgare cominciò in Italia assai più tardi che in Francia, Germania o Inghilterra, cioè solo verso la fine del dodicesimo secolo. Il Duecento portò uno sviluppo rapido della poesia lirica nelle tre scuole siciliana, bolognese e toscana, che tutte lasciarono tracce dei loro dialetti rispettivi nella lingua letteraria posteriore. L'influsso toscano prevalse finalmente perché esso dominò l'ultima fase di tale sviluppo e perché i poeti più grandi furono toscani.⁵ La scuola toscana culminò in Dante che dette alla lingua la sua forma definitiva, e in questo modo l'Italia ebbe la sua lingua letteraria comune verso il 1300. Questa lingua fece progressi ulteriori nel Trecento, secolo che produsse un'abbondante letteratura volgare e due scrittori di prim'ordine, il Petrarca e il Boccaccio. Questo sviluppo promettente fu fermato improvvisamente verso il 1400, quando gli umanisti tentarono di resuscitare artificialmente il latino classico. Così la letteratura volgare fu ridotta a declinare, e quasi minacciata nella sua esistenza. Ma risorse verso la fine del Quattrocento, e contro la continua opposizione umanistica il volgare si affermò sul latino, e ottenne vittoria completa e duratura dopo il principio del Cinquecento.⁶

Questa opinione comune pare che sia confermata dai trattati teorici del Cinquecento, e anche dalla storia generale della letteratura italiana come essa si presenta nei suoi scrittori maggiori. Però il problema non è mai stato esaminato in modo preciso e accurato sulla base di tutto il materiale accessibile di testi e documenti. Alcuni studiosi, incontrando certi fatti che non si accordano colla concezione generale, l'hanno messa in dubbio o corretta in vari punti particolari; ma anch'essi di solito non hanno tratto tutte le conclusioni suggerite dalle loro stesse scoperte, e certamente i loro dubbi non hanno

3 Il termine medievale *per littera* o *litteraliter* per il latino contrapposto a *volgare* o *vulgariter* riflette la fase anteriore in cui il latino fu la lingua scritta in contrapposizione al volgare parlato. Il termine *grammatica* per il latino riflette la situazione posteriore in cui il volgare, per quanto fosse usato per iscritto, non aveva ancora regole fisse di grammatica.

4 Non ci sono bibliografie sulla questione dell'uso rispettivo del latino e del volgare nella letteratura italiana. I dati principali si possono derivare dal *Duecento* del BERTONI e dagli altri volumi della *Storia letteraria d'Italia* (v. sotto). Per una bibliografia delle sole opere volgari, vedi G. FONTANINI, *Biblioteca dell'Eloquenza italiana* (colle note di Apostolo Zeno), 2 voll., Venezia, 1753; B. GAMBA, *Serie dei testi di lingua e di altre opere importanti nella italiana letteratura scritte dal secolo XIV al XIX*, 4^a ed., Venezia, 1839; F. ZAMBRINI, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, 4^a ed., Bologna, 1878 (e parecchi supplementi): l'opera dello Zambrini si ferma col Trecento, è dominata da pregiudizi puristici e spesso omette di indicare il dialetto, il luogo o la data d'origine dei testi.

5 Lo sviluppo della lingua poetica nel Duecento è stato l'argomento di lunghe discussioni che non riguardano direttamente il nostro problema.

6 Per questa opinione comune, vedi R. A. HALL Jr., *The Italian Question della lingua*, l. c., pp. 3 s., 12 ss., 51 s.; Vernon HALL Jr., *Renaissance Literary Criticism*, New York, 1945, p. 16 ss. La veduta comune è accettata dalla maggior parte degli storici generali della letteratura italiana e da molti studiosi dell'umanesimo italiano, benché alcuni particolari vengano presentati diversamente dai vari studiosi.

modificato l'opinione comune. Quest'ultima viene spesso presentata in esposizioni assai suggestive, dove le lacune lasciate dai testi e dai documenti sono riempite con un'oratoria vivace. Il progresso del volgare di fronte al latino viene dipinto da vari storici come una battaglia dello spirito laico contro l'autorità della Chiesa, della democrazia contro le forze del feudalesimo e assolutismo, del patriottismo contro influenze straniere o internazionali, o del cittadino ordinario spregiudicato contro gli interessi ristretti delle professioni accademiche. Affermazioni di questo genere, che si trovano sparse con maggiore o minore insistenza nella letteratura erudita sull'argomento, contengono forse un nocciolo di verità, ma si accordano difficilmente l'una con l'altra, e anche con lo sviluppo storico che dovrebbero spiegare. Esse riecheggiano idee che prevalsero nell'Ottocento e nel primo Novecento e che in parte possono essere fatte risalire fino al tardo Cinquecento,⁷ ma che andrebbero applicate a periodi anteriori soltanto con la più grande cautela. La letteratura religiosa volgare del Tre- e Quattrocento è così vigorosa e vasta che sembra difficile sostenere che gli interessi religiosi o ecclesiastici si identificarono coll'uso del latino e si opposero al volgare. Siccome il volgare fu coltivato in molte corti feudali e monarchiche mentre l'uso del latino fu spesso promosso dalle repubbliche libere, la rivalità tra le due lingue non si riduce facilmente a un contrasto politico. La parte attiva presa dagli eruditi e perfino da molti umanisti nello sviluppo della letteratura volgare mostra che quest'ultima non era soltanto preoccupazione del cittadino comune; mentre la letteratura latina del Rinascimento, la quale include descrizioni di giostre e di giuochi a palle di neve, e traduzioni dal volgare di sonetti e di novelle, non può essere caratterizzata come puramente accademica. Inoltre, in Italia, dove l'eredità di Roma antica fu sempre considerata come gloria nazionale, non era facile screditare il latino come una lingua straniera.

Sorgono quindi molti dubbi su parecchie concezioni generali legate alla questione della lingua, e pare che questi dubbi investano anche l'opinione comune sull'argomento e debbano condurci a un riesame accurato dei suoi vari aspetti. A questo scopo non basta accettare le affermazioni che si trovano nei vari trattati teorici del passato remoto o recente, o generalizzare sulla base di un materiale ristretto. Bisogna invece studiare l'uso effettivo del latino e dell'italiano letterario attraverso i secoli, nei poeti minori come nei maggiori, negli scrittori di prosa come nei poeti, nelle fonti documentarie e popolari come in quelle letterarie ed erudite, in Toscana come nel resto d'Italia. L'urgenza di questo compito è stata riconosciuta da alcuni studiosi, ma finora poco è stato fatto per un'investigazione concreta dei problemi rispettivi.⁸ Per ottenere una soluzione soddisfacente,

7 Lionardo Salviati esprime l'opinione che la lingua italiana decadde nel Quattrocento per colpa dello studio eccessivo del latino, e che tra gli scrittori del « buon secolo » bisogna preferire gli autori indotti a quelli dotti (*Degli avvertimenti della lingua sopra l' Decamerone*, Venezia, 1584, p. 87 ss., 93 s., 100).

8 Jacob Burckhardt impostò il problema chiaramente già nel 1860: « Das allmaehliche Vordringen derselben [cioè della lingua ideale o letteraria] in Literatur und Leben koennte ein einheimischer Kenner leicht tabellarisch darstellen. Es muesste konstatiert werden, wie lange sich waehrend des 14. und 15. Jahrhunderts die einzelnen Dialekte in der taeglichen Korrespondenz, in den Regierungsschriften und Gerichtsprotokollen, endlich in den Chroniken und in der freien Literatur ganz oder gemischt behauptet haben. Auch das Fortleben der italienischen Dialekte neben einem reinern oder geringeren Latein, welches dann als offizielle Sprache diente, kaeme dabei in Betracht » (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 13^a ed., Stoccarda, 1921, p. 418). Nel 1937 il Migliorini dovette ammettere che tale studio era ancora da farsi: « Manca una storia esterna della lingua, la quale tracci la storia dell'espansione dell'italiano normale. Essa dovrebbe anzitutto mostrarci

l'opera di molti studiosi sarà necessaria. In questo articolo cercherò semplicemente di proporre in maniera provvisoria ed ipotetica una revisione dell'opinione comune.

Quest'opinione comune sembra più o meno esatta per ciò che riguarda la storia della poesia. Realmente verso il 1300 vi fu una lingua poetica comune per tutta l'Italia, la quale si è mantenuta fino ai nostri tempi.⁹ Ma per quanto il Quattrocento e specialmente la sua prima metà non abbia prodotto alcun poeta di rilievo, la tradizione della poesia volgare non fu affatto interrotta durante quel periodo.¹⁰ D'altra parte, la poesia latina non scomparve affatto dopo il principio del Cinquecento, ma continuò a fiorire ancora a lungo.¹¹ Sappiamo poi che nel Cinquecento, come nei secoli precedenti, molti autori composero versi in ambedue le lingue,¹² e che le raccolte di versi d'occasione compresero spesso componimenti in latino e in volgare;¹³ onde la rivalità tra il latino e l'italiano letterario anche nel campo della poesia non fu sempre una lotta per l'esistenza, o l'espressione di convinzioni profonde, ma piuttosto una concorrenza pacifica tra due modi diversi d'espressione letteraria.

D'altra parte, lo sviluppo dell'italiano letterario pare che sia stato ben diverso nel campo della prosa, ed è specialmente su questo punto che la teoria tradizionale si presta a una revisione profonda.¹⁴ Se vogliamo capire lo sviluppo della prosa letteraria in Italia, dobbiamo fondarci anzitutto sul materiale esistente, anziché postulare l'esistenza di testi volgari più antichi o più numerosi di quanti siano attualmente conservati. Tale postulato è stato avanzato più d'una volta da studiosi i quali si fondano sul fatto che vi sono testi volgari analoghi in francese, o sul presupposto che un testo latino esistente deve derivare da un originale volgare perduto, perché il latino non era compreso dal popolo. Questi ragionamenti non hanno molto peso. Il fatto che un certo tipo di letteratura volgare esistette in francese non prova che dovette esistere nello stesso tempo anche in italiano. L'opinione che il latino non fosse compreso dal popolo convince poco, quando si tratta di un periodo in cui ogni uomo che sapeva leggere e scrivere possedeva anche una conoscenza elementare del latino, e in un paese in cui ancora oggi il latino è compreso fino a un certo punto – tanto più trattandosi di latino medievale, pronunziato all'italiana e tanto poco classico, e tanto «barbaro», appunto perché modellato sulla lingua volgare parlata.

in che tempi, in che luoghi, in che circostanze l'italiano scritto si sostituì al latino nella scuola, nel foro, nelle scienze ...» (i. c., p. 6).

- 9 Questa comune lingua poetica viene chiamata toscana da due autori non-toscani del Trecento, Antonio da Tempo di Padova e Gidino da Sommacampagna di Verona (O. BACCI, *La Critica letteraria*, Milano, 1910, p. 169 ss.).
- 10 V. ROSSI, *Il Quattrocento*, 2ª ed., Milano, 1933; F. FLAMINI, *La Lirica Toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, 1891.
- 11 Alcuni dei poeti latini più famosi appartengono al Cinquecento, come il Bembo, il Fracastoro, il Navagero, il Vida e il Flaminio.
- 12 L'Ariosto, il Bembo, il Castiglione, il Fracastoro e molti altri. Essi furono preceduti da Dante, dal Petrarca e dal Poliziano.
- 13 I titoli di alcune raccolte di tale genere sono dati da F. S. QUADRIO, *Della Storia e della Ragione d'ogni poesia*, II, Milano, 1741, pp. 516, 519, 525, 529 s., 676, 763 ss., il quale però indica soltanto la parte volgare del loro contenuto.
- 14 La differenza tra lo sviluppo della lingua prosastica e quello della lingua poetica fu intraveduta chiaramente già nel 1869 da Gino CAPPONI in un articolo ottimo, a torto trascurato: *Fatti relativi alla storia della nostra lingua*, in *Nuova Antologia*, XI, 665-82, specialmente p. 673.

L'uso della prosa volgare a scopo letterario cominciò in Italia nel Duecento. I tentativi di collocare le prime fasi di tali sviluppi con Bologna e con la sua università sono suggestivi, ma non completamente riusciti.¹⁵ Mentre gli esempi di prosa volgare di periodi anteriori e di altre parti d'Italia sono relativamente rari, una ricca e varia letteratura in prosa volgare si ebbe in Toscana durante la seconda metà del Duecento e vi continuò a fiorire e a svilupparsi durante il Trecento. Questa letteratura include novelle e cronache, sermoni e trattati ascetici, lettere e discorsi, ricordi commerciali e di famiglia, un gran numero di traduzioni dal francese e dal latino classico e medievale, e perfino un certo numero di trattati dotti.¹⁶ Dante contribuì a tale letteratura con la *Vita Nuova* e il *Convivio*,

- 15 La teoria che fa di Bologna la culla della prosa letteraria italiana è stata sostenuta da E. MONACI, *Su la «Gemma purpurea» e altri scritti volgari di Guido Fava o Faba, maestro di grammatica in Bologna nella prima metà del secolo XIII*, in *Atti della R. Accademia dei Lincei, Rendiconti*, S. IV, Vol. IV, 1888, P. II, pp. 399-405; da A. GAUDENZI, *I suoni, le forme e le parole dell'odierno dialetto della Città di Bologna*, Torino, 1889; da G. BERTONI, *La Prosa della «Vita Nuova» di Dante*, Genova, 1914; da G. ZACCAGNINI, *I grammatici e l'uso del volgare eloquio a Bologna nel secolo XIII*, in *Studi e Memorie per la Storia dell'Università di Bologna*, XII, 1915, pp. 177-191; e da altri. Però il numero di testi e documenti in prosa volgare di origine bolognese rimane scarso fino a tutto il Trecento, e gli esempi citati per il periodo più antico presentano varie difficoltà. Lo statuto per i notari promulgato nel 1246 mostra soltanto che essi dovevano essere capaci di tradurre documenti dal volgare o in volgare per i loro clienti, ma non che dovevano comporre i documenti in volgare. Il decreto del 14 ottobre 1321 col quale «Bartholinus filius Benincaxe de Canullo» viene impiegato a insegnare retorica sulla base di Cicerone, «et artem dictandi domini Johannis Bonandree bis in anno incipiendo in quadragessima et in eodem tempore dando epistolas et formando themata quelibet dicendum...ita quod ab eo discere possunt tam vulgares quam licterati et quelibet alia persona» (E. ORIOLI, *La cancelleria pepolesca*, Bologna, 1910, pp. 65-67) prova l'uso del volgare nell'insegnamento dell'*ars dictaminis* in quel periodo; mentre gli statuti del 1335 dicono semplicemente che il cancelliere del comune deve aprire tutte le lettere in arrivo nella presenza dei Signori «ac legere literaliter vel vulgariter ad volumptatem eorum» (*ivi*, pp. 67-70). Le formule volgari incluse nelle opere del Fava e di altri «dictatores» servirono nella maggior parte dei casi come strumenti per la composizione di modelli latini, non come modelli volgari. I *Parlamenti ed epistole* del Fava contengono accenni a Siena e forse furono scritti in quella città. Il *Fior di Rettorica* di Fra Guidotto è conservato solo in parecchie versioni più o meno toscane, alcune delle quali sono attribuite al fiorentino Bono Giamboni, e Guidotto stesso certamente visse ed insegnò a Siena. Un manoscritto membranaceo del sec. XIII o XIV nella Biblioteca Comunale di Siena (cod. J II 7) meriterebbe uno studio più attento. La descrizione nell'inventario indica a c. 73 avvertimenti per saviamente parlare (doctrina loquendi) e a c. 94 «esposizione d'una ambasceria di Bologna al Papa, alla quale segue una lunga allocuzione fatta dinanzi al consiglio di Bologna, nella quale si rende conto della detta ambasciata e dove si fa menzione di un Pietro de Boatieri come uno degli ambasciatori...; tutti questi opuscoli sono scritti d'una mano, e con dialetto semibarbaro». Ne risulta l'uso del volgare a Bologna, ma nella forma del dialetto locale piuttosto che del toscano o d'un italiano normalizzato. Per Pietro de' Boatieri, il cui nome appare nei documenti tra il 1285 e il 1334, cfr. G. ZACCAGNINI, *Le epistole in latino e in volgare di Pietro de' Boatieri*, in *Studi e Memorie per la Storia dell'Università di Bologna*, VIII, 1924, pp. 211-48. Il *Fior di Virtù* di Fra Tommaso Gozzadini fu scritto in dialetto e più tardi tradotto in toscano. Il trattato di retorica di Giovanni di Bonandrea, il libro sull'agricoltura di Pietro de Crescenzi e il commento alla *Commedia* di Graziolo Bambagliuoli furono scritti in latino e poi tradotti in toscano. Lo stesso sarà vero delle *Dicerie* di Matteo de' Libri, che sopravvivono solo in versioni toscane. È probabile che anche il commento alla *Commedia* di Jacopo della Lana sia stato scritto originariamente in dialetto bolognese e poi man mano toscanzato dai copisti. La *Fiorita d'Italia* di Armannino Giudice, la quale potrebbe essere l'eccezione più seria, fu scritta a Fabriano, ma non è stata mai pubblicata o profondamente studiata.
- 16 G. BERTONI, *Il Duecento*, Milano, 1939; N. SAPEGNO, *Il Trecento*, Milano, 1934; A. SCHIAFFINI, *Testi Fiorentini del Duecento e dei primi del Trecento*, Firenze, 1926. Colpisce il fatto che quasi tutti i volgarizzamenti di cui si conoscono gli autori siano d'origine toscana. Un esempio antico di trattato dottrinale in toscano è la *Composizione del mondo* di Ristoro d'Arezzo.

ma il suo posto nella storia della prosa italiana non fu né così originale né così influente come in quella della poesia. La lingua di questa poesia toscana fu spesso libera dagli elementi più crudi nei dialetti locali, ma fu basata senza dubbio sulla parlata della Toscana, ben distinta da quelle delle altre province italiane. Questi testi costituiscono la gran massa dei «Testi di lingua» e dei «Testi del buon secolo della lingua» che sono sempre stati la delizia dei puristi, e che realmente hanno tutto il fascino e la vivacità che contraddistinguono la prosa toscana. La qualità, varietà e quantità di tale letteratura spiegano facilmente perché essa diventasse la base e il modello della prosa italiana posteriore. Infatti questa letteratura dette un tale vantaggio al dialetto toscano sopra gli altri dialetti che la sua adozione era inevitabile quando la questione d'una prosa letteraria per tutta l'Italia diventò urgente, cioè nel Cinquecento.

La maggior parte degli studiosi sembra assumere che questa prosa toscana sia stata realmente una prosa italiana, usata e compresa come lingua letteraria di tutta l'Italia fin dai tempi di Dante. Essi credono senz'altro che l'esistenza d'una lingua poetica comune provi anche l'esistenza di una lingua comune per la prosa. Alcuni citano poi la testimonianza di Dante, il quale nel *De vulgari eloquentia* sembra affermare l'esistenza ai suoi tempi d'un «volgare illustre» cioè d'una lingua letteraria comune effettivamente adoperata nella poesia, nella prosa e nella conversazione.¹⁷ Però vi sono parecchie ragioni le quali ci fanno credere che Dante parli d'un ideale piuttosto che d'un fatto compiuto, almeno per ciò che riguarda la prosa.¹⁸ Per di più, la sua pretesa testimonianza è confutata da quella di altri contemporanei, e dalle fonti letterarie e documentarie pervenuteci. Verso il 1290 un copista anonimo del *Fiore di Virtù* confessa la sua ignoranza del volgare, rileva la povertà di termini astratti nel volgare rispetto al latino, e aggiunge che il volgare varia per ogni città e regione, mentre il latino è lo stesso dappertutto.¹⁹ Egli indi-

¹⁷ Cfr. *De vulg. eloq.* I 13 ss., II l. Recentemente il «volgare illustre» è stato accettato come fatto storico da A. EWERT, *Dante's Theory of Language*, in *Modern Language Review*, XXXV, 1940, pp. 355-66. Egli basa la sua affermazione sulla testimonianza di Dante e su considerazioni generali intorno alla possibilità d'un tale sviluppo. Non pone neppure la questione se le fonti letterarie e documentarie tanto numerose del periodo appoggino tale ipotesi.

¹⁸ Il carattere ideale del «volgare illustre» in Dante appare dalla Considerazione politica che esso è la lingua d'una corte imperiale che in realtà non esistette, in contrasto coi dialetti «municipali» (G. BERTONI, Il «*De Vulgari Eloquentia*», in *Archivum Romanicum*, XX, 1936, pp. 91-102, specialm. p. 100 ss.), e dalla considerazione filosofica che esso è il più perfetto nel suo genere, al quale i dialetti partecipano in grado maggiore o minore (A. GASPARY, *Storia della letteratura italiana*, I, trad. N. ZINGARELLI, 2ª ed., Torino, 1914, p. 247).

¹⁹ «Poiché de' vocaboli volgari son molto ignoranti [ignorante?], però [che] io gli ho poco usati. Anche perché le cose spirituali, oltre non si possono sì propriamente esprimere per paravole volgari, come si esprimono per latino e per grammatica, per la penuria dei vocaboli volgari; e perciò che ogni contrada et ogni terra ha i suoi propri vocaboli volgari, diversi da quelli de l'altre terre et contrade; ma la grammatica et latino non è così, perché è uno appo tutti e' latini.» (cit. da O. BACCI, *La Critica Letteraria*, I, c., p. 80). Per un altro caso simile del sec. XIV cito la sottoscrizione del cod. Barb. lat. 4037, eseguito nel 1399: «Explicit comentus comedie Dantis...compositus per magistrum Jacobum de la Lana...; et fecit in sermone vulgari tusco; et quia tale ydioma non est omnibus notum, ideo ad utilitatem volencium studere in ipsa comedia transtuli de vulgari tusco in gramaticali scientia literarum ego Albericus de Rox[ate] dictus, in utroque iure peritus, Pergamensis; et si quis defectus foret in translatione, maxime in astrologicis theologis et algorismo, veniam peto, et me excuset aliquialiter defectus exempli et ignorantia dictarum scientiarum...». Alberico da Rosciate di Bergamo morì nel 1354. Cfr. K. BURDACH, *Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit*, Berlino,

ca in questo modo che per lui era più difficile capire un dialetto volgare diverso dal suo che non capire il latino, e che non conosceva alcuna lingua letteraria comune eccetto il latino. Queste affermazioni sono confermate da altri fatti. Anzitutto il latino rimase la lingua della maggior parte dei documenti fin dopo la fine del Trecento.²⁰ Dopo la metà del Trecento i vari dialetti locali furono con frequenza sempre crescente usati nelle comunicazioni interne tra i vari magistrati d'una stessa città, ma la corrispondenza diplomatica tra le varie città e i vari governi italiani continuò ad essere condotta in latino.²¹ Per di più, benché gli altri dialetti non toscani nel Duecento e Trecento non siano stati privi d'una letteratura in prosa, la quale anzi ha attratto l'interesse di glottologi e di storici della letteratura,²² essa non può essere paragonata per qualità o quantità alla prosa toscana dello stesso periodo. Finalmente, anche se tale prosa dialettale fosse stata più abbondante e più importante di quanto realmente non sia, la sua esistenza non potrebbe decidere la questione che stiamo esaminando. Se vi fosse stato realmente un volgare italiano comune per la prosa nel Trecento, ci dovrebbe essere una quantità di esempi comprovanti che la lingua che noi chiamiamo toscana fu adoperata e scritta in prosa da autori non-toscani, come accadde in poesia. Però esempi di questo tipo sono rarissimi, e tutti di un carattere particolare. Abbiamo cioè indicazioni o che l'autore visse in Toscana e adottò la lingua del proprio luogo di residenza, o che l'opera pervenutaci fu riveduta o tradotta da un toscano sulla base di un testo composto in un altro dialetto o in latino.²³ Pare difficile sottrarsi alla conclusione che nel Duecento e nel Trecento vi fu sì una lingua prosastica toscana, ma non una lingua prosastica italiana comune, e che è quindi un anacronismo parlare a proposito di quel periodo di una prosa «italiana». D'altra parte, se la Toscana superò le altre regioni nella produzione di prosa volgare letteraria, ciò non significa affat-

1913-28, p. 415, il quale però parla erroneamente della sua «italienische Bearbeitung des lateinischen Kommentars von Jacopo della Lana zur Komödie». Questo errore deriva da F. C. VON SAVIGNY, *Geschichte des Roemischen Rechts im Mittelalter*, VI, 2ª ed., Heidelberg, 1850, p. 133.

- 20 Il numero di documenti volgari estratti dal Gaudenzi e da altri dagli archivi bolognesi è piccolissimo in proporzione con la ricchezza di documenti latini editi e inediti che si conservano in quegli archivi. Lo stesso vale anche per Firenze.
- 21 P. es., nel 1401 la repubblica di Firenze scrisse in volgare ai suoi ambasciatori in Bologna, ma in latino a Giovanni Bentivoglio (F. BOSDARI, *Giovanni I Bentivoglio Signore di Bologna, in Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna*, S. IV, vol. V, 1915, p. 275 ss.). Lo stesso appare da altre pubblicazioni di documenti di quel periodo.
- 22 Notevole è la versione di Bartolommeo Anglico in dialetto mantovano fatta da Vivaldo Belcalzer, il quale appare in documenti tra il 1279 e il 1308 (V. CIAN, *Vivaldo Belcalzer e l'enciclopedismo italiano delle origini*, in *Giorn. Stor. della Letter. Ital.*, Suppl. V, Torino, 1902). I *Diurnali* di Matteo Spinelli da Giovenazzo, che furono considerati per molto tempo come una cronaca duecentesca in dialetto napoletano, sono ora generalmente riconosciuti come una falsificazione del Cinquecento (R. MORGHEN, in *Enciclopedia Italiana*, XXXII, 1936, p. 376 ss.). Il Tiraboschi, che li accetta come autentici, vi aggiunge le osservazioni seguenti (*Storia della letteratura italiana*, IV, Napoli, 1777, p. 266 ss.): «è questa la prima opera, che noi troviamo scritta in prosa volgare, mentre finora essa (*scil. lingua volgare*) non erasi usata che verseggiando; e tutti gli scrittori di prosa si eran serviti della lingua latina».
- 23 Per i testi in prosa di Bologna, v. più su n. 15. *L'Avventuroso Ciciliano* in prosa toscana fu scritto secondo la tradizione da Bosone da Gubbio nel 1311, ma la data e l'autore ne sono stati messi in dubbio (G. MAZZA-TINTI, *Bosone da Gubbio e le sue opere*, in *Studi di Filologia romanza*, I, 1885, p. 324 ss.). I trattati morali d'Albertano da Brescia furono scritti in latino e poi tradotti in toscano da Andrea da Grosseto e da Soffredi del Grazia pistoiese. *L'Excidium Troiae* di Guido delle Colonne da Messina fu tradotto di latino in toscano da autore toscano anonimo.

to che la Toscana avesse una posizione di monopolio nella vita intellettuale italiana del tempo. Molti rami della letteratura furono coltivati nelle altre province tanto quanto in Toscana, o anche più che in Toscana. Però il loro veicolo linguistico fu in genere il francese,²⁴ mentre la Toscana aveva già cominciato ad adoperare il suo proprio volgare. Per conseguenza, molte opere di prosa furono composte in latino da autori non-toscani e poi tradotte in volgare toscano da volgarizzatori toscani.²⁵ D'altra parte, lo sviluppo rapido della prosa volgare in Toscana non significa affatto che il latino come lingua letteraria sia stato abbandonato nella stessa Toscana. Dante e Boccaccio scrissero in latino come in italiano, e lo stesso è vero di moltissimi altri scrittori e dotti toscani.

Possiamo domandarci perché il passaggio dall'uso letterario della prosa latina a quello della prosa volgare sia avvenuto prima e più spesso in Toscana, che non nelle altre regioni d'Italia. Come sempre quando si cercano le cause di qualche fenomeno storico, anche in questo caso è difficile dare una risposta chiara e semplice. Certamente il dialetto toscano possiede vantaggi intrinseci per la sua chiarezza, bellezza e vicinanza al latino. Per di più, la Toscana ebbe molti legami politici e commerciali con la Francia e forse fu stimolata ad imitare l'esempio dato dalla letteratura francese e dalla provenzale. Ma l'elemento più importante fu probabilmente il fatto che la Toscana dopo la metà del Duecento sviluppò una specie di «cultura commerciale», la cui espressione letteraria fu determinata dagli interessi intellettuali di una larga classe di commercianti e d'artigiani, e non diretta dalle tradizioni di qualche vecchio centro universitario locale, come avvenne a Bologna, a Padova e a Napoli. La situazione che abbiamo descritta continuò senza cambiamenti notevoli fino alla fine del Trecento. In quel secolo la Toscana produsse un'abbondante letteratura prosastica, ed ebbe pure il suo primo grande prosatore, il Boccaccio. Nello stesso periodo, la prosa letteraria delle altre regioni d'Italia era scritta in latino, o, meno spesso, nei dialetti locali.²⁶ Soltanto verso la fine del secolo sembra che alcuni di questi scrittori regionali abbiano modificato il loro volgare locale sotto l'influsso del toscano, e specialmente del Boccaccio.²⁷

Il Quattrocento, in cui l'umanesimo classicheggiante raggiunse per la prima volta una posizione dominante, viene spesso considerato come un periodo di decadenza per la letteratura volgare. Si crede generalmente che gli umanisti, tutti preoccupati a ravvivare l'uso del latino classico nella lingua scritta e parlata abbiano avuto un forte pregiudizio contro l'uso del volgare e abbiano così ritardato o perfino minacciato lo sviluppo ulteriore della letteratura volgare.²⁸ Siccome la seconda metà del secolo produsse parecchi scrittori volgari di fama, la decadenza viene attribuita più specificamente ai primi quattro decenni del secolo. Tale giudizio si basa sull'assenza di grandi scrittori durante quel

24 Un esempio dell'uso letterario del francese è offerto da Marco Polo.

25 V. più su note 15 e 23.

26 Esempi di prosa dotta in dialetti non-toscani sono i trattati di Paolino Minorita di Venezia e di Gidino da Sommacampagna di Verona. Per Vivaldo Belcalzer v. n. 22. Il Petrarca, che fu d'origine fiorentina, ma non abitò mai in Toscana, non scrisse nulla in prosa volgare. L'unica eccezione apparente, uno dei suoi discorsi, si considera come versione anonima d'un originale latino.

27 Questo viene affermato per i Gatari cronisti padovani da A. MEDIN, *La Cultura toscana nel Veneto durante il Medio Evo*, in *Atti del Reale Istituto Veneto*, LXXXII, parte I, 1922-23, pp. 83-154. Le cronache volgari stampate dal Muratori furono tutte modernizzate nel loro linguaggio dagli editori.

28 V. ROSSI, *Il Quattrocento*, Milano, 1933; R. SABBADINI, *Storia del Ciceronianismo*, Torino, 1885, pp. 127 ss.; G. FIORETTI, *Gli Umanisti*, Verona, 1881, pp. 121 ss.

periodo, e su un gruppo di trattati polemici in cui certi umanisti furono accusati dai loro avversari di essere ostili al volgare e ai grandi scrittori volgari del Trecento.²⁹ Però accuse di tal genere fatte a scopo polemico e in stile retorico, non vanno accettate senza riserva. È vero che vi sono affermazioni esplicite di umanisti quattrocenteschi contro l'uso del volgare; ma tali affermazioni non sono abbastanza forti, coerenti o frequenti per indicare un'ostilità generale. Tra i maggiori umanisti, l'unico ad essere costantemente accusato di tale ostilità, il Niccoli, non scrisse nulla né in volgare né in latino, e pare che anche il suo atteggiamento non sia stato sempre coerente.³⁰ Poi, bisogna guardare non tanto alla teoria quanto alla pratica effettiva degli umanisti e dei loro contemporanei, e questa presenta un quadro interamente diverso. Il Quattrocento, inclusi i suoi primi decenni, non segna alcuna interruzione o decadenza nello sviluppo della prosa volgare, ma anzi un progresso e un'espansione, e a ciò gli umanisti presero parte attiva.³¹ Per accorgersene bisogna studiare le fonti trascurate, e paragonare il Quattrocento col Trecento reale, non col Trecento immaginato sulla falsariga di sviluppi molto posteriori. Anzitutto la differenza che vi fu per la prosa volgare tra la Toscana e le altre regioni durante il Trecento, continuò a persistere per la maggior parte del Quattrocento. In Toscana la letteratura prosastica del Trecento fu copiata e letta assiduamente, i vari rami di quella letteratura continuarono a fiorire, e il volgare conquistò perfino nuove aree di espressione.³² Il fatto che nessuno di questi autori raggiunse un'importanza letteraria di prim'ordine va notato, ma la quantità e varietà di questa letteratura mostra l'effettivo estendersi nell'uso letterario del volgare toscano. È stato un dogma dei puristi fin dal Cinquecento che la lingua e lo stile di questa letteratura toscana del Quattrocento siano di qualità inferiore di fronte all'aureo Trecento, e grazie a tale pregiudizio i testi e documenti del Quattrocento sono stati poco studiati. Ma la validità di tale opinione rimane dubbia finché non sarà confermata da un esame più accurato dei testi, ancora in gran parte inediti.³³ La produ-

²⁹ Vedi i trattati polemici di Domenico da Prato e di Cino Rinuccini pubblicati da A. WESSELOFSKY, *Il Paradiso degli Alberti, nella Scelta di Curiosità Letterarie*, LXXXVI, parte II, Bologna, 1867, pp. 321 ss. e 303 ss.. A questi documenti va aggiunta una protesta anonima fiorentina contro la decisione del certame coronario fatta nel 1441 dai segretari papali (G. MANCINI, *Un nuovo documento sul certame coronario di Firenze del 1441*, in *Archivio Storico Italiano*, S. V, vol. IX, 1892, pp. 326-46), e anche il primo libro dei *Dialogi ad Petrum Histrum* del Bruni. Però le conclusioni del Wesselofsky e del Mancini basate su tali documenti sono molto esagerate. Accuse fatte in trattati polemici sono sempre un fondamento precario per un'interpretazione storica. Per di più, il biasimo della lingua volgare non è neppure l'argomento principale di questi trattati, e il primo libro del dialogo del Bruni viene poi confutato dal secondo.

³⁰ G. ZIPPEL, *Nicolò Nicoli*, Firenze, 1890, p. 14 ss.

³¹ G. CAPPONI, l. c.; O. BACCI, *Della prosa volgare del Quattrocento*, nel suo volume *Prosa e Prosatori*, Milano, 1906 (?), pp. 41-93; D. GRAVINO, *Saggio d'una storia dei volgarizzamenti d'opere greche nel secolo XV*, Napoli, 1896, p. 7 ss.; A. GALLETTI, *L'Eloquenza*, Milano, 1904-38; E. SANTINI, *Firenze e i suoi « oratori » nel Quattrocento*, Palermo, 1922; Id., *La produzione volgare di Leonardo Bruni Aretino*, in *Giorn. Stor. della Letter. Ital.*, LX, 1912, pp. 289-339. Vedi anche V. ROSSI, *Il Quattrocento*, l. c.; R. SPONGANO, *Un capitolo della nostra prosa d'arte: La prosa letteraria del Quattrocento*, Firenze, 1941.

³² I manoscritti fiorentini che contengono «dicerie» dei secoli XIV e XV sono numerosissimi. Alcuni sono indicati dal ROSSI, l. c., p. 166, e da I. DEL LUNGO, *Dino Compagni e la sua Cronica*, I, II, Firenze 1879, p. 1037 ss. Vedi anche GALLETTI, l. c.

³³ CAPPONI, l. c.; BACCI, l. c. Il giudizio che il toscano del sec. XV sia inferiore a quello del Trecento o del Cinquecento si basa semplicemente sull'assunzione della lingua del Trecento come norma di «purezza». Gli autori del Trecento usarono una lingua che fu naturale ai loro tempi, e lo stesso fu fatto da quelli

zione di sermoni e trattati devoti in volgare continuò e anzi aumentò nel Quattrocento. La composizione artistica di lettere e discorsi in volgare, di cui vi erano stati alcuni esempi anteriori, fu coltivata più largamente nel Quattrocento che in alcun periodo precedente. Molte opere di autori classici e di umanisti contemporanei furono tradotte dal latino in volgare, spesso da autori che avevano essi stessi una preparazione umanistica notevole.³⁴ Umanisti toscani spesso fecero versioni volgari dei loro propri scritti latini, o composero opere originali in prosa toscana.³⁵ Leonardo Bruni, spesso citato come avversario accanito del volgare, scrisse parecchie opere in prosa toscana³⁶ e nel suo paragone tra Dante e il Petrarca tratta il latino e il toscano come due strumenti ugualmente legittimi di espressione letteraria.³⁷ La Toscana quattrocentesca produsse molte novelle e cronache, e i suoi ricordi personali e le sue lettere private sono probabilmente più numerose di quelle dei secoli precedenti. Un'opera come quella di Vespasiano da Bisticci è nello stesso tempo una delle fonti più preziose per l'umanesimo del tempo. Nel Quattrocento si osserva anche un'estensione dell'uso del volgare nei documenti pubblici di carattere domestico, e tale sviluppo andrebbe studiato nei suoi particolari.³⁸ L'uso del volgare nella corrispondenza esterna fu raro perfino tra le città toscane, come risulta da una lettera interessante indirizzata nel 1453 dal governo fiorentino a quello senese. I fiorentini cominciano la loro lettera con una lunga spiegazione delle ragioni che li avevano spinti a rispondere in volgare alle lettere latine ricevute. Dicono che vogliono esprimere i loro pensieri e le loro intenzioni con franchezza completa, in modo che siano comprese direttamente senza il bisogno di un'interpretazione.³⁹

Risulta da parecchi fatti che questa lingua prosastica volgare fu ancora considerata una specialità toscana e non proprietà comune di tutta l'Italia. Pare che predicatori toscani famosi, come S. Bernardino da Siena, abbiano pronunziato i loro sermoni in volgare soltanto quando predicavano in qualche città toscana, invece in latino quando predicavano nelle città dell'Alta Italia.⁴⁰ La lingua stessa è chiamata toscana dal Filelfo che fu un

del Quattrocento dopo che quella lingua aveva subito certi cambiamenti. Né nell'uno né nell'altro caso vi fu questione di «cura» maggiore o minore, come non vi fu alcuna intenzione di imitare. La lingua scritta diventò «curata» solo nel Cinquecento, quando la lingua del Trecento fu accettata come modello di purezza.

34 GRAVINO, I. C., ROSSI, I. C. *La Storia Fiorentina* del Bruni fu volgarizzata da Donato Acciaiuoli.

35 L. B. Alberti, M. Palmieri, G. Manetti, G. Landino, M. Ficino e molti altri.

36 V. l'articolo del SANTINI, cit. sopra, n. 31.

37 *Le Vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al Secolo XVI*, ed. A. SOLERTI, Milano, 1904, p. 293.

38 L'uso del volgare fu fatto obbligatorio per i tribunali commerciali a Firenze con un decreto del 1414 (G. MANCINI, I. C., p. 334). Nel Priorista di Palazzo e negli altri elenchi di ufficiali fiorentini i nomi sono dati in latino fino al 1530 (Firenze, Archivio di Stato). Le istruzioni per gli ambasciatori nel Quattrocento furono scritte qualche volta in latino e qualche volta in volgare.

39 «E perché noi crediamo che sia utilissimo a voi e a noi dichiarare bene e apertamente senza punto di simulazione ovvero di dissimulazione qual sia la vera intenzione e il puro e sincero proposito di ciascuno di noi, abbiamo deliberato di farvi questa risposta più tosto in volgare che in latino, si è per soddisfar meglio e più agli animi nostri sì etiamdio perché la S. V. non abbia di bisogno nell'intendere di questo nostro così sincero proposito d'altra interpretazione che della nostra propria, né in altro sentimento si possa interpretare che in quello che è il naturale e il vero intelletto delle parole volgari» (*Anecdota litteraria ex manuscriptis codicibus eruta*, ed. Jo. Christ. AMADUTIUS, I, Roma, 1773, p. 378).

40 Tra i sermoni di S. Bernardino solo quelli fatti a Firenze e a Siena sono conservati nel testo volgare (GALLETTI, I. C., p. 212).

marchigiano e da altri testimoni contemporanei.⁴¹ Per di più, durante la maggior parte del secolo, la prosa toscana fu raramente adoperata da autori non-toscani. Le poche eccezioni apparenti, come i discorsi volgari del Filelfo e del Porcari, si spiegano col soggiorno di questi autori a Firenze; e nel caso del Porcari molti studiosi credono che Buonaccorso da Montemagno, autore toscano, gli abbia servito da correttore o segretario.⁴²

Fuori della Toscana, il Quattrocento vide un nuovo sviluppo importantissimo, cioè un incremento notevole della prosa volgare nei vari dialetti locali. Questa letteratura include non solo opere religiose, cronache e novelle, ma anche trattati dotti e traduzioni di classici latini.⁴³ La lingua di questi scrittori è stata spesso criticata dai puristi per il suo carattere non-toscano, e certamente secondo i criteri prevalenti essi non possono servire da modelli di lingua corretta. Ma non sembra giusto criticarli perché mancarono di adattarsi a un ideale che non fu né raggiunto né riconosciuto ai loro tempi. Sarebbe più importante analizzare i caratteri effettivi del loro linguaggio e del loro stile e stabilire se essi intendevano semplicemente adoperare i loro dialetti locali o se tentarono, e fino a che punto, di modificare tali dialetti sotto l'influsso del modello toscano.

Nella seconda metà del Quattrocento, specialmente negli ultimi decenni, ci pare di notare tra i prosatori non-toscani una tendenza ad avvicinarsi alla lingua letteraria della Toscana o persino adottarla. Il Filelfo scrisse molte lettere private in «toscano» anche dopo la sua partenza da Firenze,⁴⁴ e altri scrittori non-toscani come il Colenuccio, Mascuccio e il Sannazaro sono elogiati per la «purezza», relativa o perfetta, della loro lingua.⁴⁵ La cronologia e il linguaggio di questi scrittori andrebbero riesaminati con cura, perché essi rappresentano le prime tracce d'un nuovo sviluppo importante che culminò sui primi del Cinquecento. Parlo dell'apparizione d'una lingua prosastica letteraria comune per tutta l'Italia e basata sul toscano. Finora gli storici hanno accettato questi fatti con troppa facilità, perché avevano l'impressione sbagliata che tale lingua fosse già esistita fin dal principio del Trecento.

41 Il Filelfo in una lettera a Marco Aurelio Veneziano, scritta da Milano il 30 gennaio 1477 scrive come segue: «Sed tu eum sermonem vernaculum vocas quo nos interdum ethrusce scribentes utimur. At ex universa Italia ethrusca lingua maxime laudatur. Hoc autem scribendi more utimur iis in rebus quarum memoriam nolumus transferre ad posteros. Et ethrusca quidem lingua vix toti Italiae nota est, et latina oratio longe ac late per universum orbem est diffusa» (C. DE' ROSMINI, *Vita di Francesco Filelfo da Tolentino*, Milano, 1808, II, p. 282). Di solito si cita soltanto la seconda parte di questo passo, la quale esprime un atteggiamento negativo verso il volgare toscano, omettendo la prima parte che è più positiva. Nel 1496 gli ambasciatori dell'imperatore Massimiliano a Firenze fecero il loro discorso «aetrusca lingua» (GALLETTI, l. c., p. 575).

42 Per i discorsi fatti a Firenze dal Filelfo, v. *Prose e poesie volgari di Francesco Filelfo*, ed. G. BENADDUCI, in *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per le provincie delle Marche*, V, 1901, pp. 1-262. Per i discorsi fatti dal Porcari a Firenze, v. GALLETTI, l. c., p. 576.

43 Per un gruppo di volgarizzatori a Ferrara, v. G. FATINI, *Il volgare prearistoteo a Ferrara*, nel suo volume *Le Rime di Ludovico Ariosto (Giorn. Stor. della Letter. Ital. Suppl. 25, 1934, pp. 3-41)*. Le opere di prosa volgare prodotte a Milano includono la cronaca del Corio e parecchi volgarizzamenti di autori classici fatti dall'umanista Pier Candido Decembrio. Bologna ebbe Giovanni Sabadino degli Arienti, Venezia il Sanudo e Napoli Diomede Carafa. Nella cancelleria milanese il dialetto locale si usò fin dal 1426: cfr. M. VITALE, *Il volgare nella cancelleria milanese del secolo XV*, in *Paideia*, III, 1948, pp. 322-29.

44 Sono stampate dal BENADDUCI, l. c.

45 ROSSI, l. c. Sarebbe importante esaminare la lingua dello *Specchio della fede cristiana* di Roberto da Lecce (Venezia, 1495, opera basata su prediche fatte a Napoli e considerata l'unica del genere scritta da autore quattrocentesco (GALLETTI, l. c., p. 276 s.). L'autore fu scolaro di S. Bernardino da Siena. Le prediche del Savonarola a Firenze furono fatte in volgare (*ivi*, p. 335).

L'aumento della prosa non-toscana nel Quattrocento avrebbe potuto concretarsi nella formazione di altre lingue letterarie basate sui vari dialetti. Ciò non avvenne perché la letteratura toscana aveva un vantaggio troppo grande e anzi essa cominciò a servire da modello appunto in quel periodo. Però l'esistenza di questa prosa non-toscana spiega l'opposizione incontrata dal movimento toscano nel Cinquecento specialmente nell'Alta Italia, e anche i mutamenti subiti dal vecchio linguaggio toscano dopo la sua adozione generale nel resto dell'Italia.

Bisogna pure notare un altro fatto che distingue la lingua prosastica toscana del Quattrocento e dei secoli precedenti dalla prosa italiana normale del Cinquecento: quella non aveva ancora regole fisse d'ortografia e di grammatica. Gli antichi testi di prosa toscana, non regolati dalle leggi del verso e della rima, mostrano nei codici una varietà e fluidità di grafia e di struttura grammaticale assai imbarazzante, e di cui le edizioni moderne, coi loro testi normalizzati e semplificati, di solito non danno un'impressione adeguata. La regolarità grammaticale fu considerata a lungo come un privilegio del latino, e il tentativo di fissare le regole della grammatica toscana non fu fatto prima della seconda metà del Quattrocento.⁴⁶

Il periodo decisivo per lo sviluppo d'una lingua letteraria per la prosa italiana fu senza dubbio il Cinquecento. Soltanto allora, dopo i tentativi preliminari del tardo Quattrocento, il problema d'una lingua prosastica letteraria comune per tutta l'Italia fu affrontato e risolto. Nel campo della prosa letteraria questo non fu il ritorno a una situazione che sarebbe esistita già nel Trecento, ma una conquista completamente nuova. Il primo rappresentante notevole, se non l'iniziatore di questo movimento fu il Bembo, non-toscano, e umanista. Nei suoi *Asolani* (1505) egli dette il primo esempio importante di pura prosa toscana scritta da autore non-toscano, e nelle sue *Prose della volgar lingua*, pubblicate nel 1525 ma composte poco dopo il 1500, egli difese la sua pratica con argomenti teorici. In quest'opera il Bembo prescrive l'uso del toscano sia per la poesia che per la prosa. Stranamente egli non si accorse del fatto che nel dominio della prosa faceva allora un passo del tutto nuovo, e quindi la maggior parte degli scrittori e studiosi posteriori non lo ha notato. A dire il vero, il Bembo osservò che quasi tutti i prosatori antichi, i quali potevano servire da modelli letterari e linguistici, erano toscani,⁴⁷ ma credette che Pietro de' Crescenzi bolognese e Guido delle Colonne messinese avessero composto le loro opere in prosa toscana,⁴⁸ e quindi poté considerarsi loro successore. In realtà le loro opere furono composte in latino e tradotte in volgare da autori toscani anonimi.

Che il problema della lingua letteraria comune per tutta l'Italia sia stato impostato vigorosamente, ma non ancora definitivamente risolto dal Bembo risulta da un'osservazione interessante del napoletano Benedetto di Falco,⁴⁹ e anche dalla famosa controversia sulla lingua che sorse dopo la pubblicazione del trattato del Bembo e continuò fino al se-

46 C. TRABALZA, *Storia della grammatica italiana*, Milano, 1908.

47 «Di prosa non pare già che ancor si veggano, oltre i Toscani, molti scrittori» (BEMBO, *Opere*, 1810, X, p. 62).

48 L. c., p. 275. L'errore del Bembo fu corretto dal Castelvetro nelle sue *Giunte* (l. c., p. 348 ss.).

49 Nel suo *Rimario* (1535) egli esprime la speranza che la Signoria di Venezia riformerà «l'idioma italiano, componendo una sola lingua comune a tutti, che generalmente si potesse usare senza biasimo, come n'era una latina per tutto il mondo» (cit. da VIVALDI, l. c., p. 49 ss.).

colo scorso. La discussione tra toscani e anti-toscani si può capire facilmente in base agli sviluppi precedenti. Vi fu il largo patrimonio dell'antica prosa toscana del Duecento e del Trecento, e vi fu la lingua toscana parlata dei tempi più recenti, che era diventata diversa dalla lingua della prosa antica ed era penetrata nella letteratura del Quattrocento. Quando il compito di adottare una lingua letteraria comune per tutta l'Italia si fece urgente nel Cinquecento, vi furono evidentemente tre possibilità: o di imitare la lingua dell'antica letteratura toscana del «secolo d'oro» o di seguire l'uso del toscano parlato contemporaneo, ovvero di liberare quei linguaggi dal loro sapore troppo antiquato o troppo locale, e formare così una lingua neutra che potesse essere facilmente imparata e usata dai non-toscani.⁵⁰ Ciascuna di queste tre possibilità ebbe i suoi seguaci nel Cinquecento e dopo, e ciascuno di questi indirizzi ebbe qualche influsso sulla storia successiva della lingua e letteratura italiana. Tutto sommato, la tendenza a sviluppare una lingua normale neutra e libera di sapore locale sembra essere prevalsa. Ma ciò non può alterare il fatto fondamentale che il toscano fu l'unico dialetto accettato come fondamento di questa lingua letteraria comune. Non vi fu mai una scelta tra il toscano e qualche altro dialetto, ma semplicemente tra un toscano classico, un toscano contemporaneo e un toscano normalizzato. L'adozione generale del toscano fu accompagnata dallo sforzo di normalizzare la sua grafia e grammatica, ed esso acquistò così tutti i caratteri di una lingua letteraria pienamente sviluppata.

La comparsa d'una lingua comune italiana per la prosa come per la poesia dette nuovo impulso alla tendenza ad estendere il suo uso anche nei campi dominati fin allora dal latino. Molti scrittori italiani del Cinquecento considerarono l'uso generale del volgare come un fatto compiuto, mentre altri come il Muzio e il Varchi favorirono tale uso generale contro i difensori del latino. Il problema fu specialmente importante nel campo della letteratura dotta e scientifica, in cui la prevalenza del latino si notava particolarmente. L'Accademia Fiorentina fu fondata nel 1540 con lo scopo esplicito di «ridurre ogni bella scienza» nel volgare toscano,⁵¹ e Sperone Speroni, nel suo dialogo sulle lingue, chiese che tutte le scienze da allora in poi fossero trattate solo in volgare.⁵² Nella seconda metà del Cinquecento, e anche più tardi, commediografi e satirici beffeggiavano il tipo del pedante e attaccavano specialmente il suo uso ostinato del latino.⁵³ Perciò gli storici hanno parlato d'una guerra contro il latino che avrebbe caratterizzato il tardo Rinascimento, e che avrebbe avuto per esito la scomparsa finale di tale lingua. Anche questa opinione va modificata in alcuni punti. La satira diretta contro il pedante e il suo latino fu semplicemente uno dei molti casi in cui certe professioni furono beffeggiate in pubblico, e non significa affatto che gli autori e il loro pubblico volessero abolire tali professioni e qualcuno dei loro caratteri particolari. Gli statuti dell'Accademia Fiorentina e il dialo-

⁵⁰ La discussione è presentata in modo simile da Mme. Labande-Jeanroy e da Robert A. Hall.

⁵¹ «...interpretando, componendo e da ogni altra lingua ogni bella scienza in questa nostra riducendo» (decreto di Cosimo I, del 23 febbraio 1541; *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell'Accademia Fiorentina*, ed. J. RILLI, Firenze, 1700, p. XXI ss.).

⁵² Sperone SPERONI, *Dialogo delle lingue*, in *Opere*, I, Venezia, 1740, pp. 166-201. Cfr. L. OLSCHKI, *Bildung und Wissenschaft im Zeitalter der Renaissance in Italien* (in *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, II), Lipsia, 1922, p. 165 ss.

⁵³ A. GRAF, *I Pedanti*, nell'opera *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, pp. 169-213; OLSCHKI, l. c., p. 147 ss.

go dello Speroni mostrano poi che l'uso generale del volgare per i trattati scientifici era allora tutt'altro che un fatto compiuto, anzi era ancora un ideale da realizzarsi nell'avvenire. Perfino alcuni rappresentanti di questo movimento ammisero che il loro fine poteva raggiungersi più facilmente coll'utilizzare i risultati della scienza latina anzi che col ricominciare da principio.⁵⁴

Ma i seguaci del volgare furono attaccati ai loro tempi da un gruppo numeroso di difensori del latino, e molti di questi appartenevano alla classe degli umanisti, cioè degli insegnanti e studiosi del latino. Gli storici moderni hanno detto spesso che gli umanisti come gruppo furono ostili al volgare e cercarono perfino di abolire il suo uso letterario. Questa tesi è certamente esagerata. Molti umanisti, a cominciare dal Bembo stesso, furono tra i fondatori e capi del movimento volgare. Anche quegli umanisti cinquecenteschi che attaccarono il volgare non volevano abolire il suo uso quotidiano o letterario. Essi furono semplicemente condotti dall'ardore della discussione e dalle abitudini retoriche dell'epoca a formulare affermazioni esagerate contro il volgare; ma il loro scopo principale era difensivo, e alcuni dei loro argomenti erano tutt'altro che superficiali. Il caso più noto è quello di Romolo Amaseo che nel 1529 fece due conferenze pubbliche a Bologna per difendere lo studio e l'uso continuato del latino e per combattere le pretese nuove del volgare.⁵⁵ Perfino il Varchi, che critica l'Amaseo, fa intendere che quest'ultimo forse non va preso del tutto sul serio nelle sue osservazioni contro il volgare.⁵⁶ Nel loro contesto originale i discorsi dell'Amaseo danno l'impressione che egli volesse anzitutto difendere l'uso del latino come lingua dotta e internazionale, e rilevare le ricche tradizioni intellettuali possedute dal latino, delle quali i seguaci esclusivi del volgare avrebbero privato se stessi e i loro allievi.⁵⁷ Argomenti simili furono usati verso lo stesso tempo da Francesco Bellafini⁵⁸ e da Francesco Florido Sabino,⁵⁹ e qualche decennio dopo da Bartolommeo Ricci,⁶⁰ Carlo Sigonio⁶¹ e Uberto Foglietta.⁶² Evidentemente, la controversia non era ancora morta nel tardo Cinquecento, e anzi essa fu tenuta accesa dalla tendenza

54 Il Gelli attribuì il progresso recente della lingua volgare al gran numero di gente colta nel greco e latino: «...la moltitudine grande di coloro che oggi si danno in Firenze a la lingua latina e greca; i quali, imparando quelle con regola, favellano dipoi ancora regolatamente la nostra e con leggiadria». Aggiunge che documenti di stato importanti si compongono ora in volgare, «che da non molto in dietro si scrivevano tutti in lingua latina» (cit. da Vernon HALL, l. c., p. 35).

55 *De latinae linguae usu retinendo schola* I-II (Romuli AMASAEI *Orationum volumen*, Bologna, 1564, pp. 101-146. Ho usato la copia gentilmente messa a mia disposizione dal Boston Athenaeum).

56 *L'Ercolano*, in *Opere*, ed. A. RACHELI, Trieste, 1859, II, p. 160.

57 V. specialmente AMASEO, l. c., pp. 104, 127 s., 132. L'informazione migliore sui discorsi dell'Amaseo fu data da P. RAJNA, *La data di una lettera di Claudio Tolomei ad Agnolo Firenzuola*, in *La Rassegna*, S. III, vol. I, 1916, p. 7 ss. Gli altri studiosi che parlano di questi discorsi li conoscono soltanto attraverso il Varchi o il Muzio.

58 V. CIAN, *Contro il volgare*, in *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna*, Milano, 1911, pp. 251-297. Questo articolo contiene molte indicazioni per l'intera questione. La lettera del Bellafini è riprodotta a pp. 287-291.

59 R. SABBADINI, *Storia del Ciceronianismo* cit., pp. 127-136.

60 *De imitatione*, Parigi, 1557, ff. 35 s. e 37 s.

61 *De latinae linguae usu retinendo oratio quinta* (1556), in *Opera omnia*, ed. PH. ARGELATUS, VI, Milano, 1737, coll. 521-538.

62 *De linguae latinae usu et praestantia libri tres*, Roma, 1574, e Amburgo, 1723. Cfr. E. NORDEN, *Die antike Kunstprosa*, II, 4^a ed., Lipsia, 1923, p. 771 s.

degli umanisti ad esaltare il valore del loro campo di studi di fronte ad altri campi.⁶³ Ma perfino l'Amaseo, che viene spesso presentato come nemico ostinato del volgare, approvò un tentativo contemporaneo di insegnare la grammatica latina in italiano, e scrisse in volgare un grande numero di lettere che costituiscono un documento assai efficace ed interessante dei suoi sentimenti personali e dei suoi interessi intellettuali.⁶⁴

Se gli umanisti del Cinquecento ebbero veramente l'intenzione di arrestare o di ritardare lo sviluppo della letteratura volgare, i loro sforzi furono certamente vani. Ma in quanto cercarono semplicemente di difendere l'uso del latino come lingua dotta e letteraria essi non furono affatto vinti. Il latino continuò a essere usato per molto tempo dopo la metà del Cinquecento, in poesia e in prosa, e specialmente nell'insegnamento universitario e nei trattati dotti. Questo fatto viene confermato ampiamente da prove documentarie e bibliografiche.⁶⁵ Ancora nel 1640 un medico dell'Alta Italia educato a Padova poteva criticare uno scrittore toscano del Cinquecento per aver trattato di soggetti filosofici in volgare piuttosto che in latino.⁶⁶ Un trattato settecentesco sul modo di comporre un libro raccomanda ancora l'uso del latino per opere destinate a un pubblico internazionale di studiosi, ed elogia un autore contemporaneo per il suo latino elegante.⁶⁷ Il progresso del volgare a scapito del latino fu dunque assai più lento di quanto si dica di solito. Anche la continua pratica di molti autori che adoperavano ora l'una ora l'altra lingua, mostra che la scelta della lingua non era sempre considerata come l'espressione di convinzioni filosofiche o letterarie. Inoltre il volgare, quando assunse la funzione letteraria del latino, ereditò molte tradizioni del latino precedente e contemporaneo, come si vede nel lessico, nella sintassi e nelle forme letterarie. I titoli latini aggiunti nei manoscritti del Quattrocento alle poesie volgari, o premessi ai capitoli del *Principe* del Machiavelli stesso, sono un simbolo di questo processo per cui il volgare a grado a grado occupò le forme e gli schemi preparati e sviluppati nelle tradizioni letterarie del latino medievale e umanistico. La scomparsa definitiva del latino dall'uso dotto e letterario non avvenne prima della fine del Settecento, e qualche traccia del suo uso si è mantenuta fino ai nostri tempi.⁶⁸

- 63 Il Varchi elenca tra gli avversari del volgare anche Pier Angelio Bargeo, Celio Calcagnini e G. B. Goineo (l. c., p. 160 s.). Il Fontanini e lo Zeno aggiungono Lazzaro Buonamico, Quinto Mario Corrado, Raffaele Cillenio, Gabriele Barrio, Girolamo Rorario, Lodovico Nogarola e Anastasio Germonio (l. c., I, p. 35).
- 64 Molte di queste lettere furono pubblicate da Flaminio SCARSELLI nella sua *Vita Romuli Amasaei* (Bologna, 1769). Una lettera del Bembo parla degli studi accurati dell'Amaseo sulla lingua e grammatica toscana (CIAN, *Contro il volgare*, cit., p. 381 s.). Vedi anche V. CIAN, *Per la storia dello Studio bolognese nel Rinascimento: Pro e contro l'Amaseo*, in *Miscellanea in onore di Arturo Graf*, Bergamo, 1903, pp. 201-222.
- 65 La bibliografia di letteratura volgare data dal Fontanini e dallo Zeno, la quale è abbastanza completa per il Cinquecento, elenca poche opere dotte in confronto col vasto numero di opere latine dello stesso periodo che si conoscono da altre fonti.
- 66 «...latinae locutionis maiestatem ac studium abdicare, qua ultro utilissima quaeque comprehensa et consignata esse palam est. Hac de causa perpauci eius vestigia secuti, Tuscanum sermonem in doctrinarum traditione probarunt, caeteris abunde omnibus Romani decus acriter venustatemque tuentibus» (Joannes IMPERIALIS, *Musaeum Historicum et Physicum*, I, Venezia, 1640, p. 81).
- 67 «Scrivendo unicamente per le persone dotte, e di materie assolutamente non popolari, dovrebbero usare piuttosto la lingua latina» (C. DENINA, *Bibliopea o sia l'arte di compor libri*, Torino, 1776, p. 53). Il Facciolati è chiamato «si rinomato a' tempi nostri per l'eleganza del suo latino» (*ivi*, p. 55).
- 68 Specialmente nei documenti e trattati ecclesiastici e nelle opere dei filologi classici. E son note a tutti le poesie latine del Pascoli.

Riassumiamo brevemente le nostre conclusioni principali. Il Trecento non creò una lingua letteraria comune per la prosa italiana, ma ciò fu fatto solo nel Cinquecento. Il Cinquecento non abolì l'uso letterario e dotto del latino, ma ciò avvenne nell'Ottocento. Il Quattrocento non interruppe lo sviluppo della letteratura volgare, ma continuò quel processo lento che si svolse dal Duecento all'Ottocento e che portò la lingua della prosa letteraria italiana dai suoi inizi modesti in Toscana alla sua posizione attuale come unico veicolo linguistico d'una cultura nazionale ampiamente sviluppata. Questa lenta espansione dell'italiano corrisponde a una decadenza ugualmente lenta del latino letterario. Il latino letterario ebbe i suoi meriti e la sua importanza storica, e per quanto esso possa non soddisfare il nostro gusto moderno, non possiamo ignorare la sua esistenza o predatare la sua scomparsa.

I particolari di questo abbozzo sono piuttosto provvisori, e la mia intenzione è stata semplicemente quella di impostare il problema e di indicare la direzione generale in cui la soluzione andrebbe cercata. L'esame concreto della questione in tutti i suoi aspetti è ancora da farsi. È un compito in cui gli storici della lingua e quelli della letteratura dovrebbero collaborare. Il problema infatti è tale da illustrare il legame che c'è tra la linguistica e la storia delle idee. Le parole e la lingua non sono semplicemente dei fenomeni fonetici, ma anche veicoli del pensiero. In quanto le idee subiscono un processo storico di origine e di sviluppo, anche le parole e le lingue che servono da veicoli per tali idee contengono un elemento storico e vanno soggette all'analisi e interpretazione storica.



NOTIZIE DELLA CURATRICE

Camilla Russo è dottoranda di ricerca presso l'Università di Trento.
camilla.russo@unitn.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAUL OSKAR KRISTELLER, *L'origine e lo sviluppo della prosa volgare italiana*, a cura di Camilla Russo, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 227–251.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

INDICE DEI NOMI

Nell'indice sono registrate unicamente le occorrenze dei nomi presenti nelle citazioni bibliografiche e nella bibliografia finale degli articoli.

- Abulaje, Ilia, 101, 122
Agrigoroaei, Vladimir, 31, 42
Airoldi Namer, Fulvia, 89, 93
Alatri, Paolo, 80, 93
Albergoni, Gianluca, 80, 93
Aleks'ijevič, Zaza, 100, 119
Alemany, Rafael, 42
Alessio, Gian Carlo, 55, 63
Alighieri, Dante, 186, 197
Alvaro, Corrado, 83, 85, 88, 90–93
Ambaglio, Dino, 26
Ambrogini, Agnolo, *vedi* Poliziano
Amer, Miquel Victoriá, 32, 42
Ampère, Jean-Jacques, 207, 209
Amyot, Jacques, 127, 131, 139
Anderson, Nicole, 148, 149, 153
Anderson, Robert, 60, 63
André de Coutances, 31, 45, 46
Antonelli, Roberto, 210
ap Gwilym, Dafydd, 164, 167
Apollinaire, Guillaume, 166, 167
Aristotele, 17, 26
Armengol Valenzuela, Pedro, 32, 42
Arnold, Ivor D., 54–58, 63
Asor Rosa, Alberto, 82, 93
Asperti, Stefano, 37, 41, 42
At'oneli, Giorgi, 103, 119
Avalle, D'Arco Silvio, 41, 42
Avenoza, Gemma, 32, 42
Badia, Lola, 37, 42, 44
Baldensperger, Fernand, 204–210
Baldry, Harold Caparne, 14, 26
Bandini, Fernando, 185, 190, 197
Banti, Alberto Mario, 93
Baramije, Aleks'andre, 107, 119
Barber, Richard, 30, 42
Barillari, Sonia M., 51, 63
Barthes, Roland, 21, 26
Bassnett, Susan, 157, 167
Baudelaire, Charles, 107, 119, 147, 153
Beccaria, Gian Luigi, 186, 197
Becker, Walter, 41, 42
Bell, David, 167
Bell, H. Idris, 167
Beltrametti, Anna, 13, 26
Benedeit, 50, 63
Benidje, Salome, 118, 121
Benjamin, Andrew, 149, 153
Benjamin, Walter, 20, 26, 125, 139, 147, 153, 174, 179, 208, 209
Bennington, Geoffrey, 147–149, 153
Benozzo, Francesco, 65
Berman, Antoine, 126–128, 131, 132, 139, 173, 179, 207, 209
Berthier, Philippe, 206, 210
Bettini, Maurizio, 55, 63
Bianchi Bandinelli, Ranuccio, 178, 179
Biguenet, John, 153–155, 167
Billiani, Francesca, 81, 93

- Biraghi, Grazia, 27
 Biu, Philippe, 32, 43
 Bizzarri, Aldo, 87, 95
 Blacker, Jean, 55, 63
 Blaess, Madeleine, 35, 43
 Blake Pierpont, Robert, 100, 119
 Blanchot, Maurice, 152, 153
 Bloom, Harold, 153
 Boitani, Piero, 62, 63
 Bolotov, Andreï Timofeevitch, 72, 76
 Bonafin, Massimo, 54, 63
 Bonnefoy, Yves, 143, 153
 Bontempelli, Massimo, 82–88, 90, 91,
 93–95
 Bordier, Jean-Pierre, 41, 43
 Bordoni, Carlo, 86, 93
 Borutti, Silvana, 15, 18, 26
 Bos, Alphonse, 31, 46
 Bouatchidzé, Gaston, 109, 114, 119
 Bourdieu, Pierre, 87, 93, 107, 119
 Boutet, Dominique, 65
 Brooke, Charles N.L., 59, 65
 Brosset, Marie Félicité, 108, 119
 Brown, Peter, 63
 Brunetière, Ferdinand, 205–207, 210
 Buck, August, 230, 233
 Bufano, Luca, 197
 Burgess, Glyn S., 65
 Burks, James Franklin, 41, 43
 Burĵanaje, K'et'evan, 98, 119
 Busby, Keith, 39, 43, 65
 Butterfield, Ardis, 62, 63
- Cacciari, Massimo, 18, 19, 26
 C'agareli, Alek'sandre, 100, 119
 Casanova, Pascale, 89, 92, 93
 Cases, Cesare, 20, 26
 Castano, Rossana, 36, 47
 Castellani, Marie M., 43
 Cavalcanti, Guido, 160, 167
 Cavarocchi, Francesca, 81, 93
 Čavčavajé, Ilia, 110, 111, 119, 120
 Cecchi, Emilio, 231, 233
 Centanni, Monica, 17, 26
- Chaucer, Geoffrey, 61, 66
 Chota, Roustavéli, 106, 120
 Chrétien de Troyes, 39, 43
 Ciani, Maria Grazia, 13, 26, 27
 Ciarlantini, Franco, 81, 85, 93, 95
 Cibaxašvili, Giorgi, 98, 120
 Cingolani, Stefano Maria, 37, 43
 Cirillo (Costantino Cirillo), 131, 139
 Citti, Vittorio, 27
 Clemente d'Ocrida, 131, 132, 139
 Colebrook, Claire, 150, 153
 Coleridge, Samuel Taylor, 182, 183, 197
 Collura, Alessio, 33, 36, 43
 Condello, Federico, 20, 21, 25–27
 Conti, Eleonora, 88, 93, 95
 Contini, Gianfranco, 193, 197
 Corsi Mercatanti, Gloria, 64
 Costantino il Filosofo, 132, 139
 Craveri, Marcello, 30, 43
 Critchley, Simon, 152, 153
 Cunningham, Ian C., 62, 65
 Curtius, Ernst Robert, 127, 139, 208, 210
- Damian-Grint, Peter, 51, 53, 63
 Danelia, Korneli, 102, 108, 120
 D'Annunzio, Gabriele, 80, 93, 95, 186,
 187, 197, 198
 d'Asat'iani, Guram, 101, 120
 Daudet, Léon, 206, 210
 Davis, Kathleen, 148, 149, 153
 De Grazia, Victoria, 95
 Dean, Ruth J., 38, 43, 49, 64
 de Banville, Théodore, 107, 120
 Decleva, Enrico, 92, 93
 De Felice, Renzo, 80, 93
 Del Corno, Dario, 19, 26
 Delisle, Jean, 131, 132, 139
 Denham, John, 143, 153
 Dent, Nicholas, 145, 153
 De Robertis, Domenico, 231, 233
 Derrida, Jacques, 143–150, 153–155, 161,
 167
 de Saussure, Ferdinand, 148, 153
 Descartes, René, 126, 139

- Di Gesù, Matteo, 80, 94
 Dmitrev, Ivan Ivanovitch, 73, 76
 Donadi, Francesco, 27
 Donati, Corrado, 94
 Donne, John, 173, 179
 Doré, Gustavo, 182, 197
 Drennan, Jeanne, 38, 45
 Dryden, John, 143, 144, 153–155, 161, 167
 Dubois, Jean-Daniel, 39, 45
 DuBruck, Edelgard, 39, 43
 Dufournet, Jean, 39, 43
 Durbin, Peter T., 41, 43
- Eco, Umberto, 25, 26, 175, 179
 Elaguine, Ivan, 70, 74, 76
 Eliot, Thomas Stearns, 21, 26
 Erodoto, 142–144, 153, 154
 Evans, Joan, 50, 66
 Even-Zohar, Itamar, 129, 139
 Eysteinsen, Astradur, 167
- Fenoglio, Beppe, 183, 197
 Ferme, Valerio, 89, 94
 Ficino, Marsilio, 228, 234, 235
 Florentsen, Peter, 150, 154
 Folena, Gianfranco, 55, 64, 184, 198, 231, 233
 Ford, Alvin E., 31, 37, 43
 Formentin, Vittorio, 231, 233
 Fornaro, Sotera, 13, 26
 Fortini, Franco, 21, 26, 181, 183, 197
 Frank, Grace, 41, 43, 44
 Frank, Nino, 82, 91, 93, 94
 Frateili, Arnaldo, 86, 87, 90, 94
- Gač'eč'ilaje, Givi, 98, 120
 Gaimar, Geffrei, 52, 53, 57, 64–66
 Galderisi, Claudio, 42
 Gap'rindašvili, Valerian, 114, 115, 120
 Garitte, Gérard, 100, 120
 Garulli, Valentina, 25, 27
 Garzarelli, Benedetta, 81, 94
 Gasperoni, Marianne, 36, 44
 Gaston, Sean, 154
- Gennaro, Rosario, 81, 85, 94
 Gentile, Emilio, 81, 94
 Gentili, Bruno, 20, 27
 Geoffrey de Monmouth, 51, 52, 64, 66
 Ghinassi, Ghino, 230, 234
 Giaccherini, Enrico, 62, 64
 Giannini, Gabriele, 36, 44
 Gilbhard, Thomas, 229, 234
 Gillingham, John, 57, 64
 Giovannetti, Paolo, 182, 197
 Gîrbea, Catalina, 40, 44
 Giudici, Giovanni, 183–186, 195, 197, 198
 Glinka, Sergeï Nikolaevitch, 73, 76
 Golovtchiner, Vladimir Dmitriévitch, 71, 76
 Gorlier, Claudio, 189, 198
 Goukovski, Grigorî Aleksandrovitch, 72, 76
 Gounelle, Rémi, 30, 44
 Greenstein, Edward, 142, 154
 Gregori, Elisa, 64
 Grimm, Reinhold, 63
 Guasti, Cesare, 33, 44
 Guglielmetti, Rossana E., 50, 65
 Guida, Saverio, 36, 47
 Guidot, Bernard, 65
 Guyénot, Laurent, 30, 44
 Géal, François, 179
- Hathaway, Ernest J., 62, 64
 Hazard, Paul, 203, 206, 209, 210
 Heidmann, Ute, 15, 26
 Henrard, Nadine, 41, 44
 Herbert, John A., 34, 46
 Hershon, Cyril P., 32, 44
 Hill, Betty, 35, 44
 Holden, Anthony J., 54, 64
 Hollister, Charles Warren, 64
 Hue de Rotelande, 59, 64
 Hull, Robert, 163, 167
- Iannucci, Amilcare, 33, 44
 Iašvili, Paolo, 113, 120

- Ingoroqva, Pavle, 101, 120
 Isnenghi, Mario, 80, 94
 Izquierdo, Josep, 33, 37, 44
 Izydorczyk, Zbigniew, 29, 30, 33, 39,
 44, 45
 Ĵakobia, Giorgi, 107, 119
 Jakobson, Roman, 152, 154
 James, Montague R., 65
 Jauss, Hans Robert, 119, 120
 Ĵavaxišvili, Ivane, 100, 105, 121
 Jean-Pierre, Mahé, 100, 119
 Jossa, Stefano, 79, 94
 Karamzin, Nikolai Mikhaïlovitch, 75,
 76
 Karst, Joseph, 101, 121
 Kekelije, Korneli, 105, 118, 121
 Kobije, Davit', 106, 121
 Koch, Peter, 43
 Konrad, Nikolaj, 117, 121
 Kopaliani, Ana, 118, 121
 Kristeller, Paul Oskar, 227–229, 231–235
 Kristeva, Irena, 135, 139
 Kruger, Jan-Louis, 149, 150, 154
 Ladmiral, Jean-René, 172–175, 179
 Lagorio, Valerie, 38, 45
 L'Aminot, Tanguy, 206, 210
 Langella, Giovanni, 80, 94
 Lansard, Lydie, 31, 32, 45
 Lapini, Walter, 27
 Lasserre, Pierre, 206, 210
 Latella, Fortunata, 36, 47, 59, 64
 Laurent, Françoise, 34, 45
 Layamon, 61, 64
 Lazzerini, Lucia, 35, 41, 45
 Lecco, Margherita, 35, 45, 52, 53, 58, 60,
 62, 64, 65
 Lee, Si-Young, 159, 167
 Legge, Mary Dominica, 49, 65
 Le Goff, Jacques, 51, 64
 Lejeune, Rita, 38, 45
 Lemaréchal, Alain, 43
 Lenzini, Luca, 184, 198
 Leopardi, Giacomo, 206, 210
 Lessing, Gotthold Ephraïm, 209, 210
 Lobžanije, Giorgi, 105, 121
 Loffredo, Eugenia, 167
 Lomonossov, Mikhaïl Vassilievitch, 69,
 76
 Lomouri, Nodar, 100, 121
 Longhi, Claudio, 27
 Lorenzini, Niva, 21, 27
 Luzi, Mario, 197, 198
 Luzzatto, Sergio, 95
 Maccari, Mino, 87, 94
 Maclachlan, Ian, 154
 Magennis, Hugh, 49, 65
 Malaparte, Curzio, 82, 85, 94, 95
 Malato, Enrico, 233
 Manacorda, Giuliano, 82, 94
 Mandich, Anna Maria, 82, 91, 94
 Mangoni, Luisa, 80, 94
 Manzanaro, Josep Miquel, 42
 Manzoni, Alessandro, 80, 94
 Map, Walter, 59, 65
 Marie de France, 59, 60, 66
 Marr, Nikolaj, 102, 106, 121
 Martin, Gregory, 142, 154
 Martin, Jean-Pierre, 43
 Martos, Josep Lluís, 42
 Marx, William C., 38, 45
 Mascia Galateria, Marinella, 93
 Masson, Jean-Yves, 171, 172, 174, 176,
 179
 Mathey-Maille, Laurence, 55, 65
 Maureen, Boulton B., 38, 43, 49, 64
 McHoul, Alex, 150, 153
 McWilliams, Stuart, 49, 65
 Melik'išvili, Nino, 99, 121
 Menabde, Levan, 100, 121
 Meneghetti, Maria Luisa, 41, 45, 57, 65
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 187, 191, 197,
 198
 Merabišvili, Inesa, 99, 121
 Merč'ule, Giorgi, 101, 120, 122
 Mérida Jiménez, Rafael M., 32, 45

- Merrilees, Brian, 63
 Metodio, 132, 139
 Metreveli, Helene, 99, 101–104, 121, 122
 Micha, Alexandre, 38, 40, 45, 46
 Micišvili, Nikoloz, 112, 122
 Migliorini, Bruno, 230, 235
 Migne, Jacques Paul, 103, 122
 Mišvéladzé, Revaz, 115, 122
 Montesquieu, Charles-Louis, 209, 210
 Mounin, Georges, 15, 27
 Muir, Lynette R., 41, 43
 Mussolini, Benito, 86, 95
 Mynors, Roger A.B., 59, 65

 Naas, Michael, 146, 154
 Nabokov, Vladimir, 144, 154
 Napolitano, Gian Gaspare, 87, 95
 Nasi, Franco, 182, 198
 Naumow, Aleksander, 133, 139
 Neri, Camillo, 25, 27
 Nicosia, Salvatore, 25, 27
 Nietzsche, Friedrich, 142–144, 153, 154

 O’Gorman, Richard, 31, 33, 35, 37–42, 45, 46
 Orlandi, Giovanni, 50, 65
 Ortega y Gasset, José, 143, 154, 171, 179
 Outtier, Bernard, 101, 122
 Owen, Douglas, 34, 46

 P’anjikije, Dali, 98, 122
 Paccagnella, Ivano, 64
 Papa, Emilio Raffaele, 81, 95
 Paradisi, Gioia, 55, 57, 65
 Pardini, Giuseppe, 85, 95
 Paris, Gaston, 31, 40, 41, 46
 Pascoli, Giovanni, 186, 197
 Patriarca, Silvana, 81, 95
 Paul, William E., 142, 154
 Paz, Octavio, 143, 154, 161, 167
 Pearsall, Derek A., 62, 65
 Peron, Gianfelice, 198
 Perteghella, Manuela, 167
 Petronio, Giuseppe, 26

 Pfister, Max, 230, 233
 Philippe de Thaon, 50, 65
 Pickens, Rupert T., 55, 65
 Pieri, Bruna, 25, 26
 Pietralunga, Mark, 197
 Pirandello, Luigi, 116, 122
 Poliziano, 230, 234
 Pope, Alexander, 144, 154
 Pope, Mildred K., 60, 66
 Porochine, Semion Anreïevitch, 73, 76
 Pound, Ezra, 144, 154, 160, 167
 Prete, Antonio, 174, 179
 Prévost, Antoine François, 70, 73, 74, 76
 Puškin, Aleksandr Sergejevič, 184, 198

 Qauxč’išvili, Simon, 118, 122

 Raboni, Giovanni, 18, 27
 Raimondi, Ezio, 207, 210
 Raynaud, Gaston, 41, 46
 Ribard, Jacques, 41, 45
 Ricketts, Peter T., 32, 44, 62, 64
 Ricuperati, Giuseppe, 209, 210
 Roach, William, 40, 46
 Robak’ije, Grigol, 112, 122
 Robert de Boron, 39, 40, 46
 Robinson, Douglas, 142, 144, 153, 154
 Rosell, Francisco Miquel, 36, 46
 Rossi, Carla, 54, 59, 66
 Rossi, Vittorio, 231, 235
 Rousseau, Jean-Jacques, 141, 145, 153–155, 206, 210
 Roy, Émile, 41, 46
 Ruggieri, Ruggiero M., 230, 235
 Rundle, Christopher, 81, 95
 Rychner, Jean, 59, 60, 66

 Saccone, Antonio, 86, 95
 Said, Edward W., 18, 27
 Salaris, Claudia, 80, 95
 Sanesi, Roberto, 21, 26
 Sanguinetti, Edoardo, 20, 27
 Šanije, Akaki, 99, 101, 120, 122

- Sapegno, Natalino, 231, 233
 Savage, Anne, 54, 66
 Schleiermacher, Friedrich, 171, 179
 Schlunke, Katrina, 153
 Schopenhauer, Arthur, 143, 155
 Schulte, Rainer, 153–155, 167
 Schulz, Albert, 51, 64
 Scotto di Luzio, Adolfo, 85, 95
 Segre, Cesare, 230, 235
 Seidensticker, Bernd, 14, 27
 Serini, Paolo, 210
 Shields, Hugh, 31, 46
 Short, Ian, 49, 50, 52, 63–66
 Sinopoli, Franca, 205, 210
 Sjöholm, Cecilia, 18, 27
 Smith, Katherine A., 38, 46
 Soffici, Ardengo, 82, 84, 85, 94, 95
 Soler, Albert, 44
 Solmi, Renato, 20, 26, 208, 209
 Sommer, Heinrich O., 40, 46
 Soumarokov, Aleksandr Petrovitch,
 70, 77
 Spain, Alberto, 82, 95
 Staglieno, Marcello, 85, 95
 Stantchev, Krassimir, 139
 Steiner, George, 13, 27, 126, 139
 Stendhal, 206, 210
 Studer, Paul, 50, 66
 Sturge, Kate, 95
 Suard, François, 55, 65
 Suchier, Hermann, 32, 33, 36, 46
 Suckert, Curzio, 82, 95
 Swanton, Michael, 54, 61, 66
 Swiggers, Pierre, 43
 Szirtes, George, 166, 167
 Tabije, Tic'ian, 112, 113, 123
 Tarchnishvili, Michel, 102, 123
 Tavoni, Mirko, 231, 235
 Testa, Enrico, 195, 196, 198
 Texte, Joseph, 206, 210
 Teza, Emilio, 182, 198
 Tirinato, Maria Vittoria, 197
 Tosi, Renzo, 25, 27
 Tranfaglia, Nicola, 92, 95
 Troeltsch, Erns, 127, 139
 Turi, Gabriele, 93
 Tynjanov, Jurij Nikolaevič, 183, 198
 Ulrich, Jacob, 40, 46
 Ungaretti, Giuseppe, 85, 88, 93–95
 Untersteiner, Mario, 20, 27
 Valéry, Paul, 144, 155
 Venuti, Lawrence, 141, 142, 153–155
 Vittoria, Albertina, 92, 95
 von Klaproth, Julius, 108, 123
 von Schmid, Christoph, 135, 139
 von Tischendorf, Constantin, 30, 43
 Wace, 54–58, 63–65
 Wahlen, Logan E., 65
 Ward, Harry L., 34, 46
 Warren, Michelle R., 58, 66
 Waters, Edward G.R., 50, 66
 Weill, Georges, 209, 210
 Weiss, Judith, 65
 Weissbort, Daniel, 167
 Wokler, Robert, 145, 155
 Woodsword, Judith, 131, 132, 139
 Wortham, Simon Morgan, 146, 155
 Wyatt, David R., 51, 66
 Xint'ibije, Akaki, 110, 123
 Xint'ibije, Elguja, 118, 121, 123
 Zambon, Francesco, 30, 38, 46
 Zamuner, Ilaria, 36, 47
 Zink, Michel, 40, 47
 Zola, Emile, 116, 123
 Zucco, Rodolfo, 185, 198

CREDITI

La realizzazione di una rivista comporta molto lavoro, il più delle volte prestato gratuitamente. «Ticontre», pur non avendo i fondi necessari per retribuire i collaboratori, vorrebbe perlomeno segnalare il contributo di ciascuno.

Di seguito l'elenco dei compiti e degli incarichi non altrimenti attribuiti.

I responsabili della sezione *Saggi* sono Silvia Cocco, Matteo Fadini, Alessandro A. Gazzoli e Alice Loda, della sezione *Teoria e pratica della traduzione* Giorgia Falceri, Elsa M. Paredes Bertagnolli, Stefano Pradel e Antonio Prete, della sezione *Reprints* Camilla Russo e Alessandra E. Visinoni.

La correzione delle bozze e il controllo bibliografico sono stati svolti da Francesco Bigo, Paola Cattani, Matteo Fadini, Giorgia Falceri, Francesca Lorandini, Olivier Maillart, Daniela Mariani, Elsa M. Paredes Bertagnolli e Federico Saviotti.

Il progetto grafico e l'impaginazione è opera di Matteo Fadini;¹ la copertina è una rielaborazione da un'idea di Matteo Maroni e Luigi Stanga.

La responsabile della comunicazione è Claudia Crocco, il sito internet della rivista è gestito da Carlo Tirinanzi De Medici e Matteo Fadini.

Si ringraziano Andrea Binelli, Paola Cattani, Francesca Di Blasio, Giorgia Falceri, Francesca Lorandini e Federico Saviotti per le traduzioni.

Tutto il resto è stato lavoro collettivo della Redazione.

¹ Per i fondamentali consigli e aiuti, si ringraziano i frequentatori del forum GJIT, in particolare Claudio Beccari, Francesco Endrici, Roberto Giacomelli, Enrico Gregorio e Ivan Valbusa.

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 3 - APRILE 2015

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

[Informativa sul copyright](#)

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.