

Lingue & Linguaggi

68/2025

Volume speciale

Tradurre il fantastico Dinamiche, strategie, rappresentazioni

A cura di

Alessandro Amenta, Dario Prola, Natascia Barrale



UNIVERSITÀ
DEL SALENTO

2025

LINGUE E LINGUAGGI

Pubblicazione del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento. Tutti i contributi pubblicati in *Lingue e Linguaggi* sono stati sottoposti a *double-blind peer-review*.

Numero 68/2025

COMITATO DI CONSULENZA SCIENTIFICA DELLA RIVISTA

Orietta Abbati, Università di Torino
Jörn C. Albrecht, Rupprecht-Karls-Universität Heidelberg
Pedro Álvarez de Miranda, Real Academia Española
Carmen Argondizzo, Università della Calabria
Sara Augusto, Universidade de Coimbra
Gabriele Azzaro, Università di Bologna
Marcos Bagno, Universidade de Brasília
Carla Barbosa Moreira, CEFET- MG - Brasile, Brazil
Jean-Philippe Barnabé, Université de Picardie (Amiens, Francia), France
Simona Bertacco, University of Louisville, USA
Silvia Betti, Alma Mater-Università di Bologna e ANLE (Academia Norteamericana de la Lengua Esp.), Italy
Francesco Bianco, Univerzita Palackého v Olomouci
Alessandro Bitonti, Masaryk University, Czech Republic
Jean-Claude Blachère, Université Paul Valéry, Montpellier III
Maria Bortoluzzi, Università degli Studi di Udine
Chiara Bolognese, Universidad Autónoma de Barcelona
Lorella Bosco, Università degli Studi di Bari
Maria Luiza Braga, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Cristiano Broccias, Università degli Studi di Genova
Silvia Bruti, Università degli Studi di Pisa
Sandra Campagna, Università degli Studi di Torino
Catherine Camugli Gallardo, Université Paris Ouest - Nanterre
Xelo Candel Vila, Universitat de València
Martha Canfield, Università degli Studi di Firenze
Gloria Cappelli, Università di Pisa, Italy
Manuel Carrera Díaz, Universidad de Sevilla
Alessandro Cassol, Università degli Studi di Milano
Gabriella Catalano, Università di Roma "Tor Vergata"
Paola Catenaccio, Università degli Studi di Milano
Marco Cipolloni, Università di Modena e Reggio Emilia
Carmen Concilio, Università degli Studi di Torino
Alessandro Costantini, Università degli Studi di Venezia
Pier Luigi Crovetto, Università degli Studi di Genova
Maria Debora De Fazio, Università degli Studi della Basilicata
Giorgio de Marchis, Università Roma Tre
Maria del Valle Ojeda Calvo, Università degli Studi di Venezia "Ca' Foscari"
Arthur DeFrance, Università di Waseda, Tokyo
Jean-Christophe Delmeule, Université Charles De Gaulle, Lille 3
Gabriella Di Martino, Università degli Studi di Napoli
Marina Dossena, Università degli Studi di Bergamo, Italy
Jean-François Durand, Université Paul Valéry, Montpellier III
Claus Ehrhardt, Università degli Studi di Urbino, Italy
Roberta Facchinetti, Università degli Studi di Verona
Federica Ferrari, Università degli Studi di Bologna
Teresa Ferrer Valls, Universitat de València
Luisanna Fodde, Università degli Studi di Cagliari
Giuliana Elena Garzone, Libera Università IULM di Lingue e Comunicazione
Sara Gesuato, Università degli Studi di Padova
Barbara Gori, Università degli Studi di Padova
Enrico Grazi, Università degli Studi Roma 3
Dorothee Heller, Università degli Studi di Bergamo
Laeticia Jensen Eble, Universidade de Brasília
Mersini Karagevrekci, University of Macedonia
Jean René Klein, Université catholique de Louvain
Emil Lafe, Centro di Studi Albanologici, Tirana
Elena Landone, Università di Sassari
Anna Maria Laserra, Università degli Studi di Salerno
Lucilla Lopriore, Università degli Studi Roma 3, Italy
Monica Lupetti, Università di Pisa
Stefania Maci, Università degli Studi di Bergamo
Aldo Antonio Magagnino, Professional literary translator, Italy
Francisco Martín, Università degli Studi di Torino
Antonio Manieri, Università di Napoli "L'Orientale"
Federico Masini, "Sapienza" Università di Roma
Daniela Mauri, Università degli Studi di Milano
Selena Millares, Universidad Autónoma de Madrid
Sandro M. Moraldo, Università di Bologna
Rafael Morales Barba, Universidad Autónoma de Madrid, Spain
Marina Morbiducci, Università di Roma Sapienza
Mara Morelli, Università degli Studi di Genova
Francesco Morleo, Italy
Martina Nied, Università di Roma Tre
Liana Nissim, Università degli Studi di Milano
Vincenzo Orioles, Università degli Studi di Udine
Elisa Perego, Università degli Studi di Trieste, Italy
Alain Peyraube, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS, Paris) and Emeritus director of research at the Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS, Paris, France)
Barbara Sasse, Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"
Francesco Saverio Perillo, Università degli Studi di Bari
Ronny F. Schulz, Christian-Albrechts-Universität su Kiel
Elena Pessini, Università degli Studi di Parma
Diane Ponterotto, University of Rome Tor Vergata
Franca poppi, Università di Modena e Reggio Emilia
Chiara Preite, Univ. di Modena e Reggio Emilia
Virginia Pulcini, Università di Torino
Lupe Romero Ramos, Universidad Autónoma de Barcelona
Alessandra Riccardi, Università di Trieste
Silvia Riva, Università degli Studi di Milano
Federica Rocco, Università degli Studi di Udine
José-Carlos Rovira Soler, Universidad de Alicante
Mette Rudvin, Università di Bologna, Italy
Vincenzo Russo, Università di Milano
Rita Salvi, Università di Roma "La Sapienza"
Antonio Sánchez Jiménez, Université de Neuchâtel
Julián Sauquillo Gómez, Universidad Autónoma de Madrid
Michael Schreiber, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz
Marcello Soffritti, Università degli Studi di Bologna
Elena Spandri, Università degli Studi di Siena
Valeria Tocco, Università di Pisa
Ilda Tomas, Università di Granada, Spain
Georgina Torello, Universidad de la República (Montevideo)
Nicoletta Vasta, Università di Udine
Germán Vega García-Luengos, Universidad de Valladolid
Ivan Verc, Università degli Studi di Trieste
Graciela Villanueva, Université de Paris Est Créteil Val de Marne
Itala Vivan, Università degli Studi di Milano
Bryan Weston Wyly, Università della Val D'Aosta
Raúl Zamorano Farias, Universidad Nacional Autónoma de México

DIRETTORE RESPONSABILE: Maria Grazia Guido, Università del Salento

DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI E DIRETTORE SCIENTIFICO: Maria Grazia Guido, Università del Salento

JOURNAL MANAGER: Pietro Luigi Iaia, Università del Salento

COMITATO EDITORIALE: Marcello Aprile, Yasemin Bayyurt, Miguel Bernal-Merino, Francesca Bianchi, Gualtiero Boaglio, Victoria Bogushevskaya, Thomas Christiansen, Alessia Cogo, Rosita D'Amora, Giulia D'Andrea, Antonella De Laurentiis, Maria Luisa De Rinaldis, Gian Luigi De Rosa, Martin Dewey, Jorge Díaz Cintas, Giulia Andreina Disanto, Maria Renata Dolce, Monica Genesin, Maria Teresa Giampaolo, Barbara Gili Fivela, Mirko Grimaldi, Maria Grazia Guido, Gerhard Hempel, Pietro Luigi Iaia, Marcella Leopizzi, Elena Manca, Simona Mercantini, Maria Chiara Migliore, Fabio Moliterni, Antonio Montinaro, Rocco Luigi Nichil, Gloria Politi, Luciano Ponzio, Mariarosaria Provenzano, Irene Romera Pintor, Amalia Rodríguez Somolinos, Alessandra Rollo, Andrea Scardicchio, Virginia Sciutto, Diego Simini, Carmelo Spadola, Anne Theissen, Elena I. Trofimova, Natasha Tsantila.

DIREZIONE E REDAZIONE

Dipartimento di Studi Umanistici
73100 LECCE, via Taranto, 35
tel. +39-(0)832-294401, fax +39-(0)832-249427
Copertina di Luciano Ponzio: *Ecriture* (particolare), 2007.

© 2025 University of Salento - Coordinamento SIBA

<http://siba.unisalento.it>

ISSN 2239-0367

eISSN 2239-0359 (electronic version)

<http://siba-ese.unisalento.it>





Indice

- 5 ALESSANDRO AMENTA, DARIO PROLA, NATASCIA BARRALE, *Tradurre il fantastico. Dinamiche, strategie, rappresentazioni*
- 13 ALESSANDRO AMENTA, *Fantastica toponomastica. Sulla traduzione italiana dei nomi di luogo nel ciclo narrativo di Andrzej Sapkowski*
- 37 EVA SPIŠIAKOVÁ, *A translation with footnotes. The Czech version of Terry Pratchett's Discworld series and the translator's voice in the paratext*
- 55 GIULIA BASELICA, *Le traduzioni italiane dei romanzi di Arkadij e Boris Strugackij. Il difficile destino editoriale di due scrittori non dissidenti*
- 71 NATASCIA BARRALE, *La ritraduzione di Momo di Michael Ende. Un tentativo di riposizionamento*
- 87 GIORGIO SCALZINI, *L'ingegnere degli anelli. O come J.R.R. Tolkien stava per diventare un autore di fantascienza in Urss*
- 105 MARIA JOÃO FERRO, *Translating the universe of Harry Potter into a pluricentric language. How culture influences the translator's choices*
- 125 MARGHERITA ORSI, *Ritraduzione e riscoperta. Il caso di George Macdonald*
- 149 ALESSANDRA PEZZA, *Pratiche traduttive del romantasy cinese in Italia. La resa di Mo Xiang Tong Xiu tra fandom e alchimia taoista*

TRADURRE IL FANTASTICO

Dinamiche, strategie, rappresentazioni

ALESSANDRO AMENTA¹, DARIO PROLA²,
NATASCIA BARRALE³

¹UNIVERSITÀ DI ROMA TOR VERGATA, ²UNIVERSITÀ DI TORINO,

³UNIVERSITÀ DI PALERMO

1. Premessa

L'idea alla base di questo numero nasce dalla constatazione che la traduzione della narrativa fantastica, da intendersi qui nella sua accezione più ristretta e attuale incarnata dalla *fantasy* e da generi affini (Clute, Grant 1997; Jackson 2009; James, Mendlesohn 2012), implica una serie articolata di considerazioni traduttologiche che non riguardano solo aspetti linguistici e stilistici, ma chiama in causa fattori di più ampio respiro, come le dinamiche editoriali, la posizione del testo tradotto all'interno del canone e del polisistema di arrivo, gli orizzonti di attesa del lettore, il rapporto tra letteratura e altri media. Considerazioni spesso neglette dagli studi sulla traduzione, che al tema hanno dedicato finora scarsa attenzione, se si escludono ricerche mirate a particolari autori, opere o aspetti, come gli elementi culturospecifici, l'umorismo o il repertorio dei nomi.¹

Da un lato, la rappresentazione di mondi immaginari, a cavallo tra schematicità e creatività, impone ai traduttori una riformulazione di realtà sprovviste di referenti al di fuori del testo con conseguenti problemi di ordine onomastico, lessicale, sintattico, ma anche semantico e semiotico, che rientrano nella questione complessa della resa dell'alterità, che nella *fantasy* assume contorni ontologicamente definiti, in quanto assoluta e programmatica. Nomi inventati per realtà inventate, giochi di parole, neologismi, collegamenti intertestuali, lingue artificiali contribuiscono a creare universi testuali la cui trasposizione in altri contesti richiede strategie traduttive coerenti, consapevoli e spesso coraggiose.

A impattare sulla traduzione è anche l'ambiguo status ontologico della letteratura fantastica, non più considerata come genere esclusivamente di consumo, ma neppure del tutto sdoganata come letteratura *tout court*, con ricadute non solo sul piano critico-letterario, ma anche sull'approccio alla

¹ Tra le poche eccezioni, solo per rimanere nell'ambito di lavori monografici, cfr. Gutfeld 2008; Chung 2013.

resa nelle lingue di arrivo. Complici le vendite in continua crescita di fantasy e generi affini,² in sede di traduzione questi testi vengono affrontati spesso da molti operatori del settore (traduttori, ma anche editori, illustratori, media manager, addetti al marketing) non come opere di cultura alta, ma come prodotti di massa. Gli effetti sono visibili a livello linguistico, stilistico, di approccio al testo, al paratesto e ai lettori, finanche sul piano delle tecniche e strategie di resa che incorrono spesso in un maggiore addomesticamento, linearizzazione e naturalizzazione della sintassi e del lessico; ulteriori ricadute si riscontrano in una certa infantilizzazione delle traduzioni (sulla scorta dell'identificazione della fantasy con la letteratura per ragazzi), nella modifica dei titoli delle opere e nella loro presentazione secondo una certa idea preconcepita delle supposte, ma mai concretamente indagate, aspettative del lettore (Amenta 2023).³ Sebbene la situazione vari di paese in paese e stia gradualmente evolvendo nel tempo, rimane nella sostanza una costante che lascia ampie tracce nel lavoro dei traduttori.

Ulteriori fattori connessi alla natura stessa del fantastico condizionano le pratiche della sua traduzione nel contesto culturale odierno, tanto dal punto di vista delle modalità di resa del testo di partenza quanto, soprattutto, nella sua dimensione editoriale e nelle dinamiche di ricezione. Vanno infatti considerati aspetti quali la serializzazione, intesa come forma di organizzazione del narrato che non si esaurisce in un unico testo, ma viene distribuito in capitoli successivi tra loro variamente interconnessi; l'affezione, ossia il legame profondo che si instaura tra il pubblico da un lato e i personaggi e i mondi rappresentati dall'altro, basata sul desiderio dei lettori di riviverne vicende, atmosfere, avventure, situazioni; la fidelizzazione, un meccanismo di attrattività non solo commerciale basato sulla fiducia, che crea un pubblico disposto a investire tempo e denaro per continuare a seguire un autore o un mondo immaginario; non da ultimo, il carattere sempre più transmediale del fantastico, con opere che si sviluppano a cavallo tra letteratura, cinema, serie TV, fumetti e videogiochi, in una narrazione rifratta, molteplice e composita, fondata su una molteplicità di linguaggi (Rebora 2026). Tutti questi fattori agiscono, in maniera più o meno diretta, anche sull'aspetto traduttivo, aggiungendo ulteriori livelli di complessità, perché il testo tradotto non è più un fatto isolato, ma è inserito in una rete di significati, di transcodifiche e rimediazioni con cui deve necessariamente interagire.

I contributi presenti in questo numero hanno dunque l'obiettivo di rispondere almeno in parte alle questioni fin qui sollevate, col fine ultimo di

² In Italia, nel solo 2024, si è registrato infatti un aumento delle vendite del 27,1%, che conferma il trend degli ultimi anni. Cfr. <https://tinyurl.com/uhpjfppe> (16.1.2025).

³ Si veda cosa scrive, ad esempio, Cavagnoli (2019): “Ho cercato di conservare, e per alcuni versi di assecondare, l'espressività del lessico inglese scegliendo per la traduzione parole quali ‘dimora’, ‘rievocare’, ‘svanire’, ‘fragranze’, ‘velare’, ‘acre’, ‘melodioso’, ‘gutturale’, *capaci di andare incontro alle aspettative del lettore di romanzi fantasy*” (evidenziazione nostra).

stimolare un dibattito e un approfondimento che, in ambito traduttologico, risulta ancora carente.

2. I contributi

Un caso emblematico di riformulazione di realtà che nascono dalla dimensione generativa e simbolica del linguaggio è mostrato dal contributo di Alessandro Amenta, dedicato all'interessante aspetto della traduzione dei toponimi, fondamentali nella costruzione del mondo immaginario di *The Witcher*. Nella saga di Andrzej Sapkowski, oramai celebre in tutto il mondo grazie all'omonimo videogioco e all'adattamento seriale per Netflix, i nomi di luogo non sono semplici indicatori geografici, ma elementi centrali nella narrazione, spesso con specifiche funzioni e connotazioni intertestuali. La loro traduzione in italiano permette di affrontare una serie di questioni legate alla resa dell'umorismo, al registro stilistico e alla comprensione del testo di partenza.

Ulteriori sfide creative che la letteratura fantastica pone al traduttore costituiscono l'argomento del saggio di Eva Spišiaková dedicato ai romanzi della serie *Discworld* di Terry Pratchett, dove la voce autoriale si manifesta con forza nelle celebri note a piè di pagina. La loro traduzione non è solo un problema di tipo tecnico, ma rappresenta un'eccezionale opportunità per il traduttore di interagire con l'autore e il lettore. Il traduttore ceco Jan Kantůrek è stato particolarmente abile nell'arricchire l'apparato paratestuale di Terry Pratchett con proprie note esplicative e umoristiche, superando in questo modo il tradizionale stereotipo delle note intese come "male necessario" e trasformandole in un coerente dispositivo creativo e comunicativo.

Le problematiche della traduzione del fantastico vengono analizzate in questo numero anche in rapporto alla sua diffusione nei diversi contesti socio-culturali. Il caso della produzione narrativa dei fratelli Arkadij e Boris Strugackij, studiato dalla russista Giulia Baselica, mostra come la pubblicazione e la ricezione della fantascienza sovietica in Italia siano state influenzate dai pregiudizi politici e dall'evoluzione del sistema editoriale ricevente. In questo senso la fine dell'URSS ha avuto una vera e propria funzione liberatoria e di sdoganamento per le opere di *science fiction* sovietica, spesso vista come triste e rinchiusa nei limiti imposti dal realismo socialista. Un discorso analogo, ma focalizzato sulla ricezione nel mercato editoriale sovietico, viene condotto anche da Giorgio Scalzini. La famosa opera *fantasy* di J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli*, era considerata fino alla fine del comunismo come un simbolo della decadenza occidentale e per questo veniva bloccata dalla censura. Questo tuttavia non impedì ai romanzi di Tolkien di circolare nel sistema editoriale clandestino (il cosiddetto

samizdat) sotto forma di traduzioni amatoriali, che talvolta, come nel caso analizzato dall'autore, consistevano in vere e proprie riscritture e manipolazioni del testo di partenza per adattarlo al clima ideologico dominante. Si tratta di un'ulteriore testimonianza della vitalità della cultura che, paradossalmente, trasforma un limite (la presenza del censore di Stato) in una straordinaria occasione di rinnovamento, per quanto discutibile sotto vari aspetti.

La traduzione del fantastico investe spesso anche le dinamiche editoriali della ritraduzione, specchio di un pubblico che nell'alternarsi delle generazioni si modifica nei gusti, nelle aspettative, negli orizzonti culturali. In questo senso il caso proposto dalla germanista Natascia Barrale è emblematico: il celebre romanzo *Momo* di Michael Ende dimostra come la ritraduzione possa servire a riposizionare un'opera nel mercato editoriale di arrivo, ridefinendone il target e il valore letterario. Quello di *Momo* in Italia è anche un esempio paradigmatico di come le opere della letteratura *fantasy* debbano combattere per ottenere il giusto riconoscimento e per scardinare i tradizionali e tenaci pregiudizi e le rigide classificazioni che svantaggiano un genere considerato costitutivamente "immaturo". Un caso analogo di ritraduzione intesa piuttosto come "recupero" è quello illustrato da Margherita Orsi riguardo all'opera *The Light Princess* dell'autore scozzese George MacDonald. Il suo rilancio editoriale in Italia è avvenuto proprio attraverso nuove traduzioni che ne hanno valorizzato le caratteristiche narrative e tematiche, nonché l'approccio non convenzionale dello scrittore ai personaggi femminili e alle questioni di genere.

Gli studi sul fantastico mostrano come le traduzioni risentano delle aspettative legate alla loro ricezione, orientandosi secondo le caratteristiche linguistiche e culturali del pubblico a cui sono destinate. Un caso di grande interesse in questo senso è quello proposto dalla lusitanista Maria João Ferro, dove viene illustrato il percorso traduttivo "parallelo" che caratterizza la ricezione della popolarissima saga di *Harry Potter*. La natura pluricentrica e "a doppio standard" del portoghese ha spinto i traduttori a strategie traduttive diverse: se nelle opere destinate al pubblico brasiliano, caratterizzato da una minore familiarità con la lingua inglese, emerge una maggiore addomesticazione, ai lettori del mercato portoghese sono state riservate scelte traduttive di maggiore straniamento.

Le sfide che traduttori e autori del fantastico devono intraprendere si fanno tanto più complesse quanto più aumenta la distanza tra i sistemi linguoculturali implicati nel passaggio traduttivo. La sinologa Alessandra Pezza illustra il caso studio di tre romanzi *danmei* – un genere di letteratura omoerotica con personaggi maschili ispirato dalla tradizione giapponese – dove la tradizione filosofica taoista viene sottoposta a un processo di rielaborazione immaginaria. Il saggio illustra le sfide e la strategia editoriale adottata per la produzione e la traduzione di opere destinate da un lato a

consolidate comunità di fan (che le recepiscono nella lingua madre) dall'altra a nuovi contesti editoriali. In questa nuova frontiera del mercato del libro i grandi editori (in questo caso Mondadori) cercano di soddisfare le aspettative dei lettori al crocevia tra narrativa web, sottoculture online, culture un tempo lontane ed esotiche e oggi giorno sempre più vicine.

I casi illustrati in questo numero speciale di “Lingue & Linguaggi” dimostrano come la traduzione del fantastico sia un atto creativo e “adattivo” che richiede al traduttore lo sforzo di mediare tra culture, preservare la coerenza interna del mondo narrativo e adeguare il testo alle esigenze del pubblico di destinazione. Si è visto in particolare come i casi di serializzazione, transmedialità e/o rimediazione, che sempre più spesso contraddistinguono il mercato editoriale, investano in particolare le opere di letteratura *fantasy*. La loro traduzione diventa così un terreno di sperimentazione e di dialogo tra tradizione e innovazione contrassegnato da imprescindibili sforzi di adattamento. In questo senso gli studi raccolti in questo volume mostrano come il superamento di resistenze e pregiudizi del mercato editoriale italiano, proprio grazie alla diffusione e ricezione della letteratura fantastica, lo spingano a una crescente interrelazione nel polisistema editoriale globale.

La presente miscellanea è un'ulteriore iniziativa nata in seno a TRANSIT (www.transitonline.it), gruppo di ricerca internazionale creato nel 2022 con lo scopo di indagare il ruolo della traduzione come transfer culturale, ovvero come strumento che genera trasmissione e interferenze di modelli, saperi, canoni e paradigmi, portando a una trasformazione delle culture e delle letterature coinvolte.

Bionote: Alessandro Amenta è Professore Associato di Slavistica all'Università di Roma Tor Vergata, dove insegna Lingua e traduzione polacca. Si occupa di onomastica letteraria, traduzione e ritraduzione, letteratura fantastica, letteratura polacca del ventennio tra le due guerre e post-89, studi di genere e queer in Europa centro-orientale. È autore delle monografie *Il discorso dell'Altro. La costruzione delle identità omosessuali nella narrativa polacca del Novecento* (2008) e *Le parole e il silenzio. La poesia di Zuzanna Ginczanka e Krystyna Krahelska* (2016), e di numerose curatele e co-curatele, tra cui *Omosessualità e Europa. Culture, istituzioni, società a confronto* (2006), *Inattese vertigini. Antologia della poesia polacca 1989-2010* (2012), *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczyce. Polskie pisarki współczesne wobec mitów* (2020), *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer* (2021). Ha tradotto le opere di molti autori polacchi del Novecento, come Gombrowicz, Myśliwski, Zagajewski, Ginczanka, Stasiuk, Tkaczyszyn-Dycki, Filipiak, Jarosz, Parys e altri. Dirige la rivista di fascia A “pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi”.

Dario Prola è Ricercatore in Lingua e letteratura polacca presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino. Ha pubblicato numerosi articoli scientifici sulla letteratura contemporanea polacca, i rapporti letterari tra Italia e Polonia e questioni di traduzione letteraria. Ha curato l'edizione

polacca delle novelle di Italo Svevo (*Wyznania starca*, 2019) e Arrigo Boito (*Nowele*, 2021) e l'edizione italiana delle novelle di Jarosław Iwaszkiewicz (*Novelle italiane*, 2014). Tra i suoi lavori si menzionano i volumi *Mito e rappresentazione della città nella letteratura polacca* (2014) e *“Sposato dalla bellezza”. L'Italia nella scrittura di Jarosław Iwaszkiewicz* (2018). È vicedirettore delle riviste “Kwartalnik Neofilologiczny” e “pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi”. Ha tradotto in italiano diversi autori polacchi del Novecento tra cui Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Konwicki, Witold Gombrowicz.

Natascia Barrale è Professoressa Associata di Letteratura tedesca all'Università degli Studi di Palermo. Si occupa principalmente di ricezione italiana della letteratura tedesca del Novecento (traduzioni, ritraduzioni, collane editoriali e pubblicistica), del rapporto fra ideologia e traduzione da una prospettiva storico-culturale e di censura e auto-censura editoriale in Italia durante il Fascismo. Oltre a diversi saggi su riviste italiane e straniere (“inTRAlinea”, “Perspectives”, “Kwartalnik Neofilologiczny”, “Jahrbuch für Internationale Germanistik”, “Between”, “InVerbis”), ha pubblicato una monografia dal titolo *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo* (2012) e ha tradotto dal tedesco una raccolta di scritti dell'editore Klaus Wagenbach (*La libertà dell'editore. Memorie, discorsi, stoccate*, 2013). I suoi studi più recenti sono dedicati alla prassi editoriale delle ritraduzioni dalla letteratura tedesca nell'Italia dell'immediato dopoguerra.

Recapiti autori: alessandro.amenta@uniroma2.it, dario.prola@unito.it,
natascia.barrale@unipa.it

Riferimenti bibliografici

- Amenta A. 2023, *Non solo Lem. La narrativa di genere polacca in Italia*, in “Europa Orientalis” 42, pp. 89-109.
- Cavagnoli F. 2012, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Feltrinelli, Milano.
- Chung Yu-Ling 2013, *Translation and Fantasy Literature in Taiwan: Translators as Cultural Brokers and Social Networkers*, Palgrave Macmillan, New York.
- Clute J., Grant J. 1997, *The Encyclopedia of Fantasy*, Orbit, London.
- Gutfeld D. 2008, *English-Polish Translations of Science Fiction and Fantasy*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Jackson R. 2009, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Taylor & Francis, London.
- James E., Mendlesohn F. (eds.) 2012, *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Rebora S. 2016, *Un modello narrativo vincente: il fantasy*, in Calabrese S. (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, Carocci, Roma, pp. 105-115.

FANTASTICA TOPONOMASTICA

Sulla traduzione italiana dei nomi di luogo nel ciclo narrativo di Andrzej Sapkowski

ALESSANDRO AMENTA
UNIVERSITÀ DI ROMA TOR VERGATA

Abstract – This article aims to analyse the peculiarity of place names occurring in *The Witcher* saga by the Polish fantasy writer Andrzej Sapkowski and to examine their Italian translation. Toponyms play a key role in the portrayal of an imaginary world, perform a wide range of functions and are usually unrelated to the reality in which the reader lives in. The analysis will focus on certain aspects of the Italian translation: humor and wordplays, intertextuality, stylistic register, problems of comprehension and interpretation of the source text. An overview of some distinctive traits of fantasy fiction that can influence the translation of place names, such as transmediality and serialization, will also be presented.

Keywords: Andrzej Sapkowski; *Wiedźmin*; *The Witcher*; toponymy; translation.

1. Introduzione

Il ciclo narrativo incentrato sulle vicende di Geralt di Rivia, il cacciatore di mostri nato dalla penna di Andrzej Sapkowski, è un'articolata opera fantasy divenuta uno dei maggiori successi editoriali polacchi degli ultimi decenni. Il corpus testuale è costituito da quindici racconti, in gran parte pubblicati negli anni Ottanta del XX secolo sulla rivista "Fantastyka" e riuniti in due *fix-up* (Sapkowski 1992, 1993),¹ cui si è aggiunta la saga vera e propria: cinque romanzi contraddistinti da una trama di vasta portata priva del carattere episodico e situazionale delle storie precedenti, ma accomunata dalla presenza degli stessi personaggi (Sapkowski 1994, 1995, 1996, 1997, 1999). A quasi quindici anni dalla sua conclusione, l'autore ha pubblicato un primo

¹ Con il termine *fix-up* si indicano romanzi realizzati unendo racconti già pubblicati, spesso non connessi tra loro e con l'aggiunta di materiali nuovi, su cui l'autore effettua un lavoro di revisione per uniformarne la trama (Clute, Nicholls 1993, p. 432). L'intervento attuato da Sapkowski consiste nell'aggiunta del racconto *La voce della ragione*, diviso in sette parti intercalate agli altri testi, di cui costituisce la cornice narrativa. Il primo volume, *Wiedźmin* (Sapkowski 1990), non è considerato parte del "canone" sapkowskiano e contiene cinque racconti in maggioranza confluiti nelle due raccolte successive con cui ufficialmente prende avvio il ciclo narrativo.

sidequel (Sapkowski 2013), collocato cronologicamente tra i racconti *L'ultimo desiderio* e *Una questione di prezzo*,² seguito di recente da un altro romanzo ambientato durante la giovinezza del protagonista, *Rozdroże kruków* (Il crocevia dei corvi), non ancora tradotto in italiano (Sapkowski 2024).

Dei molti aspetti che concorrono alla popolarità dell'opera, uno è certamente la creazione di un universo allotopico sfaccettato e multiforme. È un mondo simil-medievale in cui la scienza è sostituita dalla magia, popolato da esseri umani e altre razze, devastato dalla guerra e funestato dal pericolo di un'imminente apocalisse. A ravvivare gli abusati schemi narrativi della *fantasy formula* (Attebery 1992) contribuiscono alcuni elementi innovativi. L'opera si caratterizza per la sostituzione dello scontro tra Bene e Male con un'ambiguità etica che cancella la distinzione morale tra le forze in campo, per la presenza di personaggi carismatici dalla psicologia complessa e un'attenzione per il realismo e le questioni di attualità (razzismo, ambientalismo, politica) che danno vita a un affresco di ampio respiro. Sul piano compositivo vanno invece menzionati la scrittura esuberante e ricca di stilizzazioni linguistiche che attingono sia dal registro contemporaneo sia dal romanzo storico ottocentesco, un senso dell'umorismo che spazia dall'ironia al sarcasmo, e un approccio postmoderno centrato sulla rielaborazione di noti motivi letterari e fiabeschi, sulla parodia, il *pastiche* e la citazione colta.

Nel tempo, il ciclo ha dato vita a trasposizioni e adattamenti – fumetti, videogiochi, giochi da tavolo, di carte e di ruolo, fanfiction, film, serie televisive, parodie e persino un'opera rock – che hanno portato alla nascita del “primo supersistema polacco di divertimento” (Wałaszewski 2013). L'universo narrativo è stato pertanto ampliato e ha consentito ai lettori di fruire della stessa opera in altre forme, come pure di approfondire numerosi aspetti omessi dall'autore. La rete transmediale ha poi influito, direttamente e indirettamente, sulla traduzione delle opere di Sapkowski in altre lingue. A interessare l'editoria italiana è stato, infatti, il successo mondiale del videogioco *The Witcher*, i cui tre capitoli sono stati rilasciati a partire dal 2007, cui è seguita la pubblicazione dell'intero ciclo da parte della casa editrice Nord nella traduzione di Raffaella Belletti (Sapkowski 2010-2016).³ Anche il successo delle ulteriori trasposizioni, come la recente serie tv di produzione Netflix uscita nel 2019, ha stimolato la ristampa del ciclo, spesso in nuovi formati (tascabili o da collezione), senza tuttavia apportare alcun cambiamento al testo.

² Un *sidequel*, termine che la narratologia mutua dalla critica cinematografica, è il seguito di un'opera la cui trama è collocata in un momento precedente della storia e spesso implica un cambio di punto di vista.

³ Curiosamente, la pubblicazione è iniziata con il secondo volume del ciclo, forse perché narra di eventi cronologicamente antecedenti a quelli presenti nel primo. Qui ci serviremo dell'ultima edizione, uscita per la casa editrice TEA su concessione della Nord (Sapkowski 2023a-i).

A conferire un particolare colorito all'universo sapkowskiano è anche la presenza di un repertorio onomastico vivace e diversificato, e soprattutto di elementi toponomastici che delineano un mondo al contempo vicino e lontano, esotico e immaginifico, di cui la traduzione italiana tenta, con esiti alterni, di riprodurre le peculiarità. Alle problematiche connesse all'opera in sé, allo stile autoriale e alla creatività individuale si sommano infatti questioni che riguardano le specificità del genere fantasy, le sue modalità di produzione e diffusione, la transmedialità e la serialità.

2. World-building e mondi secondari

Uno dei tratti distintivi della letteratura fantasy è la creazione di mondi che divergono dalla realtà empirica nota al lettore. Tolkien (2000) ne parla come di “mondi secondari” in cui il fruitore accetta di credere sulla base di una volontaria “sospensione dell'incredulità”, un patto narrativo dove accantona temporaneamente le logiche di funzionamento razionale di ciò che conosce per calarsi nelle vicende descritte. Al tolkieniano “mondo secondario” si sono nel tempo aggiunti anche il “mondo diegetico”, di stampo narratologico, il “mondo costruito”, nato in seno alla cultura popolare, e il generalista “mondo immaginario” (Wolf 2012, pp. 12-13). Non va dimenticato il concetto di “mondo possibile” con cui Umberto Eco (1990, p. 174) intende un mondo “strutturalmente diverso da quello reale”, e in particolare la forma della allotopia.

In Sapkowski la creazione del mondo secondario (chiamata *world-building*) avviene per gradi, il lettore viene messo a parte della nuova realtà partendo da singoli elementi come la composizione etnica e sociale, aspetti della vita materiale, l'architettura, la natura. La motivazione è che la storia non era pensata in origine come un ciclo ma come racconti autoconclusivi, in cui poche, vivide pennellate erano sufficienti a creare il contesto nel quale calare l'azione. Solo in seguito al passaggio dalla forma breve alla saga è emerso il bisogno di una maggiore accuratezza nel delineare gli aspetti costitutivi di un mondo fino ad allora solo abbozzato. Afferma Sapkowski:

Non ho mai aspirato a essere un creatore di mondi, ero assorbito dalla trama e dal destino dei personaggi. Così almeno è stato con i racconti. Certo, in seguito, quando mi sono messo a scrivere un lungo ciclo narrativo, ho dovuto creare una geografia rudimentale, anche politica ed economica, ho dovuto fare più attenzione a cosa c'era a nord e a cosa c'era a sud e da che parte si trovava il mare. Ma l'ho fatto solo nella misura in cui era giustificato dalla trama, in cui era assolutamente necessario per l'azione. Nulla di più. (Bereś, Sapkowski, p. 274)

Il risultato è un mondo incompleto, dalla topografia approssimativa, privo perfino di un nome.⁴ È solo con l'uscita del videogioco ispirato alla saga che i fruitori apprendono una sua, peraltro posticcia, denominazione, il Continente, poi usata anche nelle successive trasposizioni in altri media. È sempre grazie al gioco *The Witcher* che è fornita per la prima volta una mappa, motivata dalle dinamiche di gioco (la necessità di orientarsi nello spazio) e dalla percezione di una mancanza; le mappe costituiscono infatti un peritesto quasi obbligato nella prosa fantasy. Lo scrittore ribadisce però come il suo sia “uno pseudo-mondo, un mero sfondo”, perché “la storia non riguarda il destino del mondo, ma il destino dei personaggi; è il mondo che serve alla trama, non la trama al mondo” (Bereś, Sapkowski, p. 274).⁵

Ciononostante, tale mondo esiste (a livello finzionale), è ampiamente descritto e opera con efficacia sull'immaginazione dei lettori.⁶ Non è un mero sfondo sul quale le vicende avvengono e i personaggi si muovono, ma uno spazio che li definisce e li connota. L'insistenza di Sapkowski sul non essere un *world-builder* può essere considerata, almeno fino a un certo punto, un gesto simbolico, una presa di distanza da stereotipi che vedono le storie fantasy come narrazioni schematiche calate in scenari fantasmagorici, prodotti di consumo ben confezionati, dove il mondo secondario è la confezione e non il prodotto. L'assenza di una mappa può essere letta come un tentativo di elevare lo status dell'opera, di sottrarla ai cliché e puntare a un pubblico più adulto.

Come si presenta il Continente? Il nord è occupato dai sette Regni Settentrionali (Aedirn, Cintra, Kaedwen, Kovir e Poviss, Lyria e Rivia, Redania, Temeria) e da numerosi principati, contee e staterelli. A sud dei monti Amell si trova invece l'Impero di Nilfgaard, una nazione autoritaria

⁴ All'assenza di una denominazione ufficiale il *fandom* polacco aveva comunque supplito con una buona dose di inventiva, coniando nomi quali *Wiedźminland*, *Wiedźminlandia*, *Świat Wiedźmina*, ossia ‘terra o mondo dello strigo’ (essendo *strigo* la traduzione italiana di *wiedźmin*, il mestiere svolto dal protagonista, cfr. Amenta 2020a, p. 59). Lo stesso autore, in occasione di interviste e convention, chiama il mondo da lui creato *Kraina Nigdy-Nigdy*, un calco dell'inglese *Never Never Land*, a indicare un luogo irreali, lontano e immaginario, senza alcun intento denotativo.

⁵ Aggiunge inoltre Sapkowski: “Ribadisco in maniera maniacale che nei miei libri non c'è nessun mondo! Per quanto riguarda l'ontologia della civiltà, è rudimentale, serve alla trama e si adatta solo ad essa. Non ho fatto un lavoro benedettino, come Tolkien, che, prima ancora di iniziare a scrivere, aveva stabilito la topografia, la geografia, la religione, persino le lingue. Tolkien poteva farlo, aveva il tempo per farlo e si divertiva molto a lavorarci. Se qualcuno ha il tempo e la voglia di divertirsi, lo faccia pure. Ma io la considero una vera esagerazione. Bisogna ideare una trama, sedersi e scrivere, è un po' una perdita di tempo disegnare mappe in anticipo, inventare la preistoria e la storia o disegnare gli alberi genealogici delle case regnanti. È esagerato portare a casa un mucchio di sabbia e farci la pipì sopra per determinare il corso delle correnti di un fiume” (Bereś, Sapkowski, p. 274).

⁶ Basti vedere quanto spazio e quanto minuziosa attenzione sono dedicati alla voce “Mondo” e alle sue sottovoci nella *Witcher Wiki*, l'enciclopedia online creata dai lettori-videogioicatori-fruitori dell'universo sapkowskiano, cfr. <https://witcher.fandom.com/>.

contraddistinta da una rigida disciplina, un'economia fiorente e un grande esercito che lo rendono il principale antagonista, le cui mire espansionistiche danno avvio a un'invasione nota come le Guerre Settentrionali. Se i Regni del nord ricordano l'Europa centrale, l'Impero di Nilfgaard è modellato sull'Impero romano, con alcuni tratti dell'Unione Sovietica. Nonostante il topos dello scontro tra civiltà, non c'è una dicotomica contrapposizione di stampo tolkeniano: i Regni Settentrionali sono coinvolti in intrighi e macchinazioni, con una società a maggioranza umana che ghettizza le altre razze umanoidi (nani, elfi, gnomi, mezzuomini), vittime di xenofobia e oppressione. L'Impero, dal canto suo, conquista ma non annienta, si espande ma porta anche prosperità economica. Altre fonti di ispirazione riconoscibili sono la Francia cavalleresca, su cui è plasmato il ducato di Touissant, e la cultura norrena delle isole Skellige. Veniamo poi a sapere dell'esistenza di altre terre misteriose, menzionate ma non descritte, come le esotiche Zerrikania o Haakland. Sul finire della saga, la coprotagonista Ciri inizia a viaggiare nello spazio e nel tempo, e il lettore viene trasportato in altri mondi, dalla terra degli Aen Elle, popolo elfico che vive in un'altra dimensione, a luoghi appena accennati, spesso desolati e inospitali (forse lo stesso Continente nel futuro o nel passato), fino a quella che è probabilmente l'arturiana isola di Avalon, dove si conclude la storia. Il Continente finisce quindi per costituire un elemento centrale della narrazione: l'ambientazione simil-medievale motiva e spiega strutture sociali, economia e rapporti di potere, mentre la geografia crea atmosfere e situazioni, accompagnando i personaggi nel loro percorso di crescita (il topos del viaggio dell'eroe occupa infatti gran parte della saga).⁷

4. La toponomastica sapkowskiana

A sottolineare l'alterità dell'universo narrativo è un repertorio onomastico che rimarca l'appartenenza del ciclo al genere fantasy con nomi insoliti, atipici e artificiosi, sottolinea la distanza dal mondo in cui vive il lettore, dove tali nomi non compaiono o non possono comparire, designa con neologismi luoghi, persone e oggetti che non hanno referenti nella realtà extratestuale (Domaciuk-Czarny 2015, pp. 35-36). Szelewski (2003) ravvisa nella toponomastica sapkowskiana alcune funzioni fondamentali: localizzatrice, allusiva, contenutistica, creativa, umoristica, universalizzante. A queste vanno aggiunte la funzione intertestuale, tipica di testi che ricorrono alla rielaborazione postmoderna di motivi fiabeschi e letterari, e quella fonosimbolica, connessa a nomi asemantici e innaturali coniatati sulla base di

⁷ Sul viaggio dell'eroe come motivo centrale della narrazione mitica cfr. Campbell 2016.

particolari sonorità, che evidenziano l'alterità dei loro referenti (Amenta 2021).

La funzione localizzatrice consiste nel collocare un luogo nello spazio e nel tempo, per quanto nella fantasy l'identificazione sia limitata al mondo secondario. Toponimi come *Cidaris*, *Maecht* o *Yspaden* designano località immaginarie che permettono al lettore di inquadrarle solo all'interno della realtà descritta. La funzione contenutistica concerne i nomi parlanti e rimanda al significato letterale o metaforico di un toponimo, ad esempio *Dolina Kwiatów* 'Valle dei Fiori', *Kupiecki Szlak* 'Via dei Mercanti', *Brama Filozofów* 'Porta dei Filosofi'. L'allusività riguarda toponimi che richiamano luoghi della realtà extratestuale tramite un collegamento, suggerito ma mai esplicitato, decifrabile dal lettore, come *Akademia w Oxenfurcie* 'Accademia di Oxenfurt', che ricorda l'Università di Oxford. La creatività affiora quando il significato di un nome oltrepassa il livello semantico e influisce sulla trama, diviene il catalizzatore dell'azione o fornisce spunti per fraseologismi, proverbi o detti. Intorno all'oronimo *Góra Czarodziejów* 'Colle dei Maghi' viene intessuto, ad esempio, un flashback su una drammatica battaglia e sul ruolo svolto dal luogo in cui è avvenuta, mentre dal regno di Poviss prende ispirazione il modo di dire *przegonić do Poviss* 'mandare qualcuno a Poviss', sulla scorta del frasema realmente esistente *przegonić* (o *posłać*) *do diabła* 'mandare qualcuno al diavolo'.⁸ La funzione umoristica informa toponimi che suscitano ilarità, come il poleonimo *Stare Pupy* 'Vecchie Chiappe', talmente improbabile anche nel mondo secondario che, dopo un cruento combattimento, viene sostituito con Brenna, così da evitare che l'evento sia ricordato nelle cronache come la Battaglia di Vecchie Chiappe.⁹ Universalizzante è la funzione che consiste nell'uso di nomi tratti da diverse lingue senza che però, all'interno del testo, vi sia alcun legame con le culture di origine: *Novigrad* o *Chociebuż* non hanno niente a che fare con la Croazia e la Polonia, benché siano nomi di città realmente esistenti in quei paesi. Il fonosimbolismo affiora in nomi scelti per la sonorità insolita di luoghi esotici anche nel contesto in cui compaiono. I toponimi nanici hanno spesso suoni duri e ostici come *Markham*, *Craag Ros*, *Gullbratt*, quelli elfici hanno echi tolkieniani o arturiani e sono etimologicamente ispirati alle lingue celtiche, come *Tir ná Lia*, *Gwenllech*, *Tir ná Béa Arainne*. L'intertestualità consiste in allusioni ad altri testi culturali, si pensi alla miniera *Mała Babette* 'La Piccola Babette', che richiama il racconto *Il pranzo di Babette* di Karen Blixen e l'omonimo film di Gabriel Axel, o al regno delle driadi, *Brokilon*, che allude

⁸ Cfr. Szelewski 2003, p. 127.

⁹ Vale la pena di notare che anche Brenna, in italiano, ha un sottotesto umoristico, dal momento che significa 'ronzino, brocco'. In questo caso si tratta di una funzione aggiuntiva non presente nel testo di partenza e prodotta involontariamente nel passaggio interlinguistico.

alla foresta bretone di Broceliande, luogo circondato di magia e mistero dove si narra che si trovi la tomba di Merlino.

5. La traduzione italiana dei toponimi

Il ciclo narrativo sapkowskiano è approdato nel polisistema letterario italiano sulla scorta del successo internazionale ottenuto dalla serie di videogiochi *action RPG open world* ispirati alla saga e sviluppati dallo studio CD Projekt RED che, oltre a ricevere il plauso della critica, hanno venduto complessivamente più di 65 milioni di copie.¹⁰ La traduzione dei romanzi è stata quindi motivata dal desiderio di cavalcare l'onda del successo della trasposizione videoludica per intercettare un bacino d'utenza costituito principalmente dai *gamer* che volevano prolungare l'effetto del gioco e rivivere avventure, atmosfere e storie con cui avevano familiarizzato tramite un prodotto derivativo. Il contesto di pubblicazione del ciclo ha avuto implicazioni dirette sulla traduzione, perché il fruitore ideale era un lettore già avvezzo al mondo sapkowskiano, verso cui aveva sviluppato un forte legame in base ai principi tipici della serialità transmediale, la fidelizzazione e l'affezione al marchio.¹¹

La traduzione italiana del ciclo narrativo ha dovuto quindi attuare una mediazione tra le aspettative dei lettori che conoscevano luoghi e personaggi grazie alla localizzazione italiana del videogioco realizzata a partire dalla versione in lingua inglese e la necessità di una traduzione diretta dal polacco, fortemente voluta dall'autore ma niente affatto scontata nell'ambito della letteratura di genere.¹² Per anticipare eventuali critiche, l'editore italiano ha inserito in ciascun volume del ciclo una nota con cui avvertiva i lettori che avrebbero potuto trovare discrepanze rispetto a un mondo con cui erano già entrati in contatto:

i lettori appassionati di *The Witcher*, la serie di videogiochi ispirata ai romanzi di Andrzej Sapkowski, potranno trovare alcune differenze nei nomi di luoghi e dei personaggi, qui resi appunto con la maggiore fedeltà possibile ai nomi originali. (Sapkowski 2023a, p. 6)

¹⁰ *The Witcher* (2007), *The Witcher 2: Assassins of Kings* (2011), *The Witcher 3: Wild Hunt* (2015) e relative espansioni, sviluppate dallo studio polacco ma distribuite a livello mondiale dalla Atari.

¹¹ Cfr. Allen, van den Berg 2015; Calabrese 2016; Brancato *et al.* 2024.

¹² La traduzione indiretta di narrativa di genere è una prassi ancora diffusa nel mondo editoriale italiano, soprattutto nel caso di letterature "minori" (cfr. Amenta 2023). Solo il potere contrattuale e il prestigio internazionale di Sapkowski hanno consentito che le sue opere venissero tradotte direttamente dal polacco.

La stessa traduttrice, in un'intervista, ha precisato di aver lavorato sui nomi tenendo conto sia della traduzione del videogioco sia della versione polacca dei romanzi:

ho cominciato subito a stendere elenchi di personaggi, luoghi e cose notevoli, annotando per ognuno il termine originale, la traduzione che ne era stata data nel videogioco dello *Witcher* e la mia traduzione. Infatti, l'autore aveva espresso la precisa volontà che le traduzioni nelle varie lingue non ricalcassero le scelte fatte nell'ambito del videogioco, abbandonando i termini inglesi che vi erano stati introdotti. (Belletti 2015)

Il risultato è una resa degli elementi toponomastici che, in diversi casi, si discosta dal precedente adattamento italiano.¹³ In generale, la traduzione segue sempre la forma del nome e non la funzione. Di conseguenza, i nomi asemantici costituiti da una serie di suoni privi di significato, come *Redania*, *Aedim*, *Caingorn*, sono resi con prestiti inalterati, ma quando includono grafemi polacchi, come *Chociebuż*, *Woźgor*, *Holopole* sono trasposti mediante prestiti adattati al sistema grafico-fonetico di arrivo con l'eliminazione dei segni diacritici: *Chociebuż*, *Wozgor*, *Holopole*. Questo procedimento però non è stabile e talvolta alcuni diacritici vengono mantenuti e altri rimossi, come in *Człochów* reso con *Czlochów*. I nomi parlanti o semanticamente trasparenti sono tradotti letteralmente, come *Grot Włóczni* 'Punta di Lancia', *Sowie Wzgórza* 'Colline delle Civette', *Zazdrość* 'Gelosia'. Nel caso di nomi doppi composti da un nome comune e uno proprio, il primo viene tradotto e il secondo è riportato inalterato, come *Góry Amell* 'Monti Amell' o *Schody Marnadolu* 'Scala di Marnadal'. Raramente la traduzione ricorre a calchi e mezzi calchi, ad esempio *Łukomorze* 'Arcomare', sul quale torneremo più avanti, perché l'accento posto sulla forma elimina il rimando intertestuale. Talvolta troviamo il ricorso a glosse, etichette traduttive o esplicitazioni pragmatiche (Pym 1993) soprattutto in forma di nomi comuni con funzione di specificazione: *Buina* 'fiume Buina', *Jaruga* 'fiume Jaruga'. Frequenti sono poi le trasposizioni o ricategorizzazioni grammaticali consistenti nel "replacing one word class with another without changing the meaning of the message" (Vinay, Darbelnet 1995, p. 36), quasi sempre obbligatorie nel passaggio dal polacco all'italiano, ma talora opzionali, come per *Szubieniczne*, forma aggettivale resa in italiano col sostantivo 'Forca'. Un'altra tecnica traduttiva è la generalizzazione o sostituzione per iperonimia, soprattutto nel caso di termini culturospecifici, come *Błonie Kurhanów* 'Campo dei Tumuli', dove *kurhan* è un prestito dal russo che indica un tumulo costruito sopra una tomba, tipico delle culture delle steppe centroasiatiche. Un discorso più approfondito meritano aspetti relativi ai

¹³ Un'analisi contrastiva tra la traduzione del ciclo e quella dei videogiochi esula dai limiti di questo articolo e meriterebbe uno studio a se stante.

riferimenti intertestuali, al registro stilistico, linguistico e lessicale, ai giochi di parole e all'umorismo.

6. Questioni di registro

Se Sapkowski spazia da una lingua bassa, colloquiale e ricca di volgarismi a una stilizzazione sienkiewicziana condita da tecnicismi e anacronismi,¹⁴ la traduzione è appiattita su un livello medio, che sopprime i salti di registro e l'arcaizzazione in favore di una modernizzazione e uniformazione linguistica. Tuttavia la resa dei toponimi mette in rilievo un *habitus* traduttivo incline a un innalzamento del registro lessicale rispetto al testo di partenza. Talvolta ricorre alla tecnica deformante della nobilitazione (Berman 2003) per rendere alcuni elementi onomastici che risultano perciò più ricercati e sofisticati rispetto al testo di partenza a causa di riferimenti alla cultura greca e latina assenti nel ciclo narrativo (o presenti in altri contesti e con altre funzioni) o di una scelta lessicale marcata da una certa ampollosità e iperletterarietà.

A un banchetto organizzato dalla regina Calanthe di Cintra, descritto nel racconto *L'ultimo desiderio* (Sapkowski 2023a, pp. 287-358), il protagonista si presenta sotto falso nome come Ravix z Czteroroga. Se il prenome è un rimando scherzoso allo stemma nobiliare Rawicz, usato dallo scrittore come nickname su internet, il toponimo *Czteroróg* designa il luogo (in questo caso immaginario, nel già immaginario mondo sapkowskiano) di provenienza del personaggio. È una parola composta da *cztery* 'quattro' + *róg* 'corno', resa in italiano con *Tetracorno* mediante il prefisso greco *tetra*, la cui decodifica richiede al lettore determinate conoscenze che potrebbe non avere. Una situazione simile è visibile nel toponimo *Kraina Psiogłowców*, menzionato nel racconto *Il fuoco eterno* (Sapkowski 2023b, pp. 154-217) come luogo lontano e misterioso situato ai margini del Continente, nel paese di Zangwebar (a sua volta una storpiatura di Zanzibar). Qui abitano animali dal corpo umano e la testa canina chiamati appunto *psiogłowcy*, da *pies* 'cane' + *głowa* 'testa'. L'autore può aver mutuato il nome dalle fonti greche (Esiodo, Luciano di Samosata, Plinio il Vecchio) o dal popolare romanzo per bambini *Porwanie Baltazara Gąbki* (1965) di Stanisław Pagaczewski. Anche in questo caso la traduzione ricorre a un grecismo, *Paese dei Cinocefali*, che non necessariamente risulta comprensibile per il lettore.

¹⁴Nel testo compaiono termini come "genetica", "transumanesimo", "speciazione", "orbita ellittica", "eliocentrismo", criticati da alcuni lettori per la loro supposta inadeguatezza in un contesto medievaleggiante, ma da Sapkowski giustificati perché l'ambientazione è immaginaria e non storicamente connotata.

Non più al greco ma al latino viene fatto ricorso per l'idronimo *Suchak*, designante un fiume ormai prosciugato. La coprotagonista Ciri ne segue il letto asciutto per cercare di uscire dal deserto di Korath, dove era stata catapultata dopo aver attraversato un portale spazio-temporale nel romanzo *Il tempo della guerra* (Sapkowski 2023d, pp. 375-377). Dal punto di vista lessicale è un neologismo derivante da *suchy* 'asciutto, secco' + suffisso *-ak*, tradotto in italiano con *Aridus*, che ben rende il significato del toponimo parlante, benché il latinismo non sia giustificato da ragioni di ordine semantico o stilistico. Similmente, il toponimo trasparente *Nowa Kuźnica*, una cittadina della provincia di Geso, dove la milizia privata del barone Lutz cattura un membro della banda dei Ratti alla quale Ciri si era unita ne *Il tempo della guerra* (Sapkowski 2023d, p. 397), è tradotto con *Nova Forgia* senza un motivo plausibile se non il desiderio di innalzarne il registro.

Non necessariamente la traduzione italiana ricorre al greco o al latino per nobilitare i toponimi, spesso è sufficiente una scelta lessicale situata su un diverso registro, come per l'odonimo *Mordownia*, un percorso a ostacoli che circonda la fortezza di Kaer Mohren, dove gli strighi erano soliti allenarsi, menzionato ne *Il sangue degli elfi* (Sapkowski 2023c, p. 64-65). È un nome parlante che suggerisce il carattere arduo e faticoso del sentiero, che ha un equivalente italiano in *Scannatoio*, situato sullo stesso registro del testo di partenza. La traduttrice italiana, tuttavia, opta per *Tribolo* che, indicando un intenso dolore fisico, è senz'altro pertinente sul piano semantico, ma meno su quello stilistico. Lo stesso vale per *Rdestowa Łąka*, villaggio dei mezzuomini da cui proviene Dainty Biberveldt, protagonista de *Il fuoco eterno* (Sapkowski 2023b, p. 168). Si tratta di un poleonimo descrittivo che evoca un paesaggio agreste e rurale, in linea con l'immaginario collettivo consolidatosi nel tempo intorno alla figura dei mezzuomini.¹⁵ È una parola composta da *łąka* 'prato' + agg. *rdestowa* da *rdest* 'correggiola, poligono', pianta erbacea diffusa in tutto il mondo. La traduzione italiana è *Prato Centinodio*, forse perché una specie di poligono, il *Polygonum aviculare*, è nota in Italia anche con il nome "poligono centinodia o centinodio". Va però rilevato che un toponimo descrittivo e trasparente nella lingua di partenza è reso con un termine ignoto alla maggioranza dei lettori di arrivo, che non sono in grado di visualizzare il referente e di coglierne gli aspetti evocativi. Anche la traduzione di *Wola* 'volontà', un poleonimo estremamente diffuso in Polonia, con *Belpoggio* può essere letta nella cornice della nobilitazione, il cui scopo è enfatizzare la funzione umoristica, dato che si tratta di un villaggio assai misero:

Shevlov si avvicinò. «Come si chiama questo buco?»
«Belpoggio.»

¹⁵ Sapkowski mutua i mezzuomini (o hobbit) direttamente da Tolkien.

«Belpoggio? Ancora? Ma non hanno un briciolo di fantasia, questi cafoni».
(Sapkowski 2023h, p. 232).

La traduzione di questi toponimi può essere interpretata come un tentativo consapevole di compensare la perdita dell'arcaizzazione di altre parti del testo o come un modo per calare la narrazione nella dimensione del mito, con rimandi alla cultura antica peraltro già presenti all'interno del ciclo. Ma i latinismi potrebbero essere stati scelti sulla scorta della saga di Harry Potter (dove ricorrono spesso in connessione alla magia), il cui successo editoriale li ha sdoganati presso il pubblico dei lettori di fantasy svincolandoli dalla cultura alta. In questo senso, la loro presenza nella traduzione del ciclo potrebbe essere intesa in chiave intertestuale, come una sorta di metalinguaggio fantastico (in cui il latino funziona come lingua "altra"), che il pubblico ha nel tempo avuto modo di metabolizzare.

7. Toponimi e umorismo

Un tratto distintivo della scrittura di Sapkowski è l'ironia, che funge da contrappeso alla drammaticità di alcune vicende e valvola di sfogo per alleggerire la tensione. L'approccio comico e parodistico andrebbe letto anche come un meccanismo per decostruire lo stesso genere di cui l'autore è uno dei massimi rappresentanti. L'ironia e l'autoironia sono infatti un mezzo per demitologizzare il mondo immaginario da lui creato e prendere le distanze da schemi narrativi e convenzioni della letteratura fantasy (cfr. Gemra 2001).

Anche i toponimi possono svolgere una funzione umoristica, dando vita a giochi di parole, *calembour*, freddure, motti di spirito, *divertissement* linguistici e situazionali di una comicità grossolana, più raramente arguta e raffinata. La funzione umoristica è conservata spesso in traduzione mediante riformulazioni e ricreazioni lessicali, mentre in altri casi non richiede uno sforzo inventivo, perché l'aspetto formale o semantico del toponimo consente una facile trasposizione nella lingua di arrivo, come il già menzionato toponimo *Stare Pupy* 'Vecchie Chiappe'. Capita tuttavia che tale funzione sia perduta, o perché non viene riconosciuta, o per motivazioni connesse alla natura seriale della narrazione, come mostreremo più avanti.

Il mantenimento dell'umorismo mediante reinvenzione si può ravvisare nei nomi delle miniere di ferro di Belhaven in cui Geralt, Cahir e Angoulême, una sorta di sgangherata parodia della tolkeniana compagnia dell'anello, si imbattono ne *La torre della rondine* (Sapkowski 2023f, p. 247). Nel testo di partenza alcuni di questi nomi giocano con la polisemia del termine *ruda* 'minerale', da cui deriva un toponimo assai diffuso in Polonia, ma anche 'donna dai capelli rossi', formando una catena onomastica in cui l'ultimo elemento ha in comune con i precedenti solo la forma ma non la semantica; il

risultato è un effetto comico e paradossale. Se *Stara Ruda* e *Nowa Ruda* si situano infatti sullo stesso piano e significano ‘Vecchia Miniera’ e ‘Nuova Miniera’; *Ruda Julka* è invece un giocoso rimando intertestuale, essendo la traduzione polacca del titolo del film *Julie La Rousse* di Claude Boissol (1958), nonché dell’omonima canzone di René-Louis Lafforgue (1956), che lo aveva ispirato. La traduttrice italiana sostituisce la triade di nomi con una nuova catena in cui il terzo elemento, come nel testo di partenza, non ha nulla in comune con i precedenti dal punto di vista semantico ma solo da quello etimologico e formale. Ecco dunque come nascono Vecchia Cava, Nuova Cava e... Cavaturaccioli.

Il mantenimento dei giochi di parole basati su toponimi divertenti è ottenuto a volte grazie alla presenza incidentale di analogie lessicali tra lingua di partenza e di arrivo, come nel caso dei fiumi *O* e *A*, che danno vita a una serie di fraintendimenti ne *Il battesimo del fuoco*. Nel testo di partenza leggiamo:

- O - powtórzył Zoltan.
- Co? Gdzie? - spytał Jaskier, stając w strzemionach i zaglądając do wąwozu, w kierunku wskazywanym przez krasnoluda. - Niczego nie widzę!
- O.
- Nie pleć jak papuga! Co: o?
- Rzeczka - wyjaśnił spokojnie Zoltan. - Prawy dopływ Chotli. Nazywa się O.
- Aaa...
- Skądże znowu! - zaśmiał się Percival Schuttenbach. - Rzeczka A wpada do Chotli w górze rzeki, kawał drogi stąd. To jest O, nie A. (Sapkowski 1996, p. 109)

Con piccole aggiunte e adattamenti, senza necessità di reinventare i toponimi o riformulare lo scambio di battute, la traduttrice riesce a mantenere inalterata la piccola commedia degli errori messa in scena da Sapkowski:

- “Ecco l’O”, ripeté Zoltan.
- “Cosa? Dove?” chiese Ranuncolo, stando in piedi sulle staffe e guardando verso la forra, nella direzione indicata dal nano. “Non vedo niente!”
- “Ecco l’O”.
- “Non farfugliare come il pappagallo! Che vuol dire ‘eccolo’?”
- “È un piccolo fiume”, spiegò con calma Zoltan. “Un affluente di destra del Chotla. Si chiama O”.
- “Ahhh...”
- “Accidenti, ci risiamo!” Percival Shutzenbach si mise a ridere. “Il fiume A si getta nel Chotla più a monte, a un bel pezzo di strada da qui. Questo è l’O, non l’A”. (Sapkowski 2023d, p. 155)

L’esempio successivo riguarda una peculiarità della letteratura seriale. Se un termine viene riprodotto tramite transfer diretto nella lingua di arrivo, ma l’autore lo riprende in seguito per creare un gioco di parole, il traduttore non

è più nelle condizioni di poter intervenire, nella maggior parte dei casi, perché ormai ha già presentato al lettore quel nome in una forma che non si presta a un *calembour*. Il fiume Chotla, che compare per la prima volta ne *Il battesimo del fuoco*, viene storpiato due volumi dopo da Sapkowski per dare vita a una freddura ne *La Signora del Lago*:

- Jak ta rzeczka się nazywa, Julia? Przejeżdżaliśmy przecie tamtędy wczoraj. Pamiętasz?
- Zapomniałam. Chochla chyba. Albo jakoś tak. (Sapkowski 1999, p. 285)

Il gioco di parole tra il neologismo asemantico *chotla* e *chochla* ‘mestolo’ si perde nella traduzione perché il primo era già stato riportato tale e quale e la sua storpiatura è risultata in seguito impossibile da riprodurre, quindi in italiano lo scambio di battute risulta oscuro e privo del sostrato comico:

- “Come si chiama, Julia? Ci siamo passati ieri. Ricordi?”
- “L’ho dimenticato. Forse Chochla. O qualcosa del genere” (Sapkowski 2023f, p. 341)

La funzione umoristica viene infine persa quando non è riconosciuta, come nell’idronimo *Duppa*, menzionato nel racconto *Il fuoco eterno* (Sapkowski 2023b, p. 194) in un contesto chiaramente parodistico. È il fiume in cui si annega la regina Vanda, riferimento alla nota leggenda della principessa polacca che aveva preferito suicidarsi nelle acque della Vistola piuttosto che sposare il re degli Alemanni. Qui invece si suicida “perché nessuno la voleva” e le acque sono quelle di un fiumiciattolo il cui nome rimane perfettamente chiaro per il lettore di partenza, malgrado il raddoppiamento consonantico: *dupa*, infatti, non significa altro se non ‘culo’. La traduzione italiana riproduce l’idronimo mediante transfer diretto perdendo l’effetto comico (come il riferimento alla leggenda, ignota al lettore di arrivo):

- Sapete, signor Ranuncolo, v’immaginavo completamente diverso. Conosco le vostre canzoni, già, le ho sentite. Quella sulla regina Vanda che si annegò nel fiume Duppa perché nessuno la voleva. O quella sul martin pescatore che cadde nel cesso... (Sapkowski 2023b, p. 194)

8. Intertestualità

“La struttura stessa della narrativa di Sapkowski”, afferma Roszczyńska (2009, p. 7), “si fonda sulla poetica dell’intertestualità, un’intertestualità palinsestica, rizomatica, con una gamma di riferimenti straordinariamente ampia”. La cifra stilistica dell’autore è infatti la rielaborazione dissacrante e pop-culturale di fiabe, leggende, miti e motivi letterari di ogni epoca e latitudine, mescolati insieme in una riscrittura che fonde sapientemente

originalità e “riciclaggio culturale” (Kaczor 2006). Le pratiche intertestuali si esprimono nel continuo richiamarsi ad altre opere, autori, fenomeni, fatti, figure per mezzo di accenni, allusioni, criptocitazioni, rimandi diretti e indiretti, in un gioco erudito col lettore, che Sapkowski sfida a individuare le fonti e le manipolazioni attuate.¹⁶ Come ha dichiarato lui stesso,

senza erudizione non c'è scrittura. Uno scrittore erudito è uno scrittore abile, capace di toccare, chiamiamole così, certe corde culturali, dalla materia leggendaria e dalle omeostasi fiabesche profondamente radicate nei lettori fino alla cultura pop più globale e cosmopolita. (Sapkowski 2004, p. 9)

Il risultato di queste pratiche è quello che è stato definito “metaromanzo”, “intertesto” o “ipertesto” (Roszczyńska 2009, pp. 51-92; Kuster 2015; Wróblewska 2016, p. 93), dove la stratificazione intertestuale plasma un intricato viluppo di topoi narrativi, stilizzazioni storiografiche, motti, epigrafi, apocrifi. L'intertestualità che investe la sfera toponomastica è ampia e strutturata su più livelli. Nomi tratti dall'atlante mondiale, come *Fano*, *Maribor*, *Montsalvat*, *Vicovaro* non ne portano, in genere, alcuna traccia, perché il loro referente nel testo non allude in alcun modo a quello reale. Diverso è il caso di toponimi autentici che contengono un legame diretto con qualche fatto culturale, come *Aretuza*, sede della scuola di magia sull'isola di Thanned, che richiama la fonte di Aretusa sull'isola di Ortigia, nella quale il mito vuole che fosse stata trasformata l'omonima ninfa. Qui il nesso è geografico (l'isola) e tematico (la magia). Nei nomi inventati l'allusione è invece più esplicita e può essere mantenuta, trasformata o persa in traduzione. La funzione intertestuale può venire trasferita automaticamente al testo di arrivo se il nome, pur rimanendo inalterato, è decodificato agevolmente dal fruitore sulla base di un'enciclopedia comune di conoscenze. Un lettore di fantasy non avrà problemi a riconoscere nelle rovine della città di *Assengard* un richiamo alla dimora di Saruman, la tolkieniana fortezza di *Isengard*, o nell'idronimo *Braa* un'allusione al villaggio di *Brea* nella Terra di Mezzo. Un altro tipo di competenze è invece richiesto per toponimi ispirati a realtà storiche o culturali, come *Shaerrawedd*, antico palazzo elfico ormai in rovina immerso in un bosco, che rimanda a *Sherwood*, la foresta di Robin Hood, o come la fortezza redaniana di *Barienburg*, un riferimento a *Marienburg*, l'odierna Malbork, castello dell'Ordine teutonico. Anche una semplice traduzione semantica può conservare il rimando, come il *Wielki Kanał* di Lan

¹⁶ Si tratta di una sfida implicita, che impegna il fruitore nel processo di lettura, ma Sapkowski l'ha più volta esplicitata: “Questo è l'anno di Mickiewicz, perciò voglio indire un piccolo concorso privato: chi riesce a trovare tutte le citazioni di Mickiewicz ne *La Signora del Lago*? Sono almeno una dozzina”, <https://sapkowskipl.wordpress.com/2017/03/11/klawisz-f8/>.

Exeter che, reso con *Gran Canale*, non perde il riferimento a Venezia, sulla quale è modellata la città immaginaria di Sapkowski.

Il problema nasce quando un richiamo intertestuale non viene colto, quando sono impiegate tecniche trasformative che ne alterano la forma impedendone il riconoscimento o quando il lettore di arrivo non possiede adeguate competenze interpretative, ad esempio perché il riferimento ha un carattere locale circoscritto alla cultura di partenza. Pensiamo al toponimo *Łysa Góra*, citato nell'ultimo capitolo del ciclo, *La Signora del Lago*, una montagna sulla quale si trova un castello dove un concilio di maghe si era riunito decenni prima per cercare un modo di porre fine alla guerra che stava devastando il Continente. Il nome è una chiara allusione all'omonimo colle polacco nel Voivodato di Santacroce, passato alla leggenda come luogo di culti pagani e sabba delle streghe. In italiano il toponimo è stato tradotto letteralmente come *Montagna Calva*, che risulta descrittivo ma è privo della funzione primaria, quella intertestuale, perché il lettore di arrivo non è in grado di associarlo alla leggenda polacca. La questione non finisce qui. Il toponimo compare infatti durante una lezione di storia che ha luogo decenni dopo la conclusione degli eventi e fornisce, con una gustosa stilizzazione arcaizzante, una diversa versione dei fatti che il lettore già conosce:

Dunque, le cronache c'insegnano che il sodalizio delle maestre si riunì nel castello della Montagna Calva per stabilire in quale modo porre fine alla funesta guerra tra l'imperatore del Sud e i sovrani del Nord. La Venerabile Madre Assire, santa martire, sosteneva che i sovrani non avrebbero cessato di combattere finché non avessero subito notevoli perdite. Al che la Venerabile Madre Filippa, santa martire, disse: 'Dunque diamo loro una battaglia grande e sanguinosa, terribile e feroce. Provochiamola. Dopo che gli eserciti dell'imperatore e le truppe dei sovrani avranno versato sangue in questa battaglia, noi, la Grande Loggia, li costringeremo a concludere la pace'. E così avvenne. Le Venerabili Madri fecero in modo che si giungesse alla battaglia di Brenna. E i sovrani furono costretti a concludere la pace di Cintra. (Sapkowski 2023g, pp. 352-353)

Il lettore comprende allora che *Łysa Góra* è il nome con il quale i nilfguardiani chiamano *Montecalvo* (in italiano nel testo), dove si sono svolti gli eventi della Loggia delle Maghe narrati a partire da *Il battesimo del fuoco*. Benché a prima vista corretta, la traduzione italiana trascura quindi il fatto che *Łysa Góra* svolge, all'interno della saga, anche una funzione intratestuale. In altre parole, lo stesso Sapkowski fornisce, non volendo, una

versione italiana del nome, che però non è stata presa in considerazione, neanche in altre forme (ad esempio *Monte Calvo*) dalla traduttrice.¹⁷

Un caso simile riguarda il coronimo *Łukomorze*, una parola composta da *luk* ‘arco’ + *morze* ‘mare’, che indica una regione della costa settentrionale della Redania, nel Golfo di Praxeda, dove si trova la cittadina di Blaviken, nella quale è ambientato il racconto *Il male minore* (Sapkowski 2023a, p. 121). Non si tratta di un neologismo autoriale, bensì di un prestito adattato dal russo *Лукоморье*, citato nella *Cronaca degli anni passati* (XI-XII sec.) e in altre cronache medievali, nonché nel poema epico *Canto della schiera di Igor* (XII sec.), dove indica una terra abitata da una tribù di cumani fra il Mar Nero e il Mare d’Azov. Tra il XVI e il XVII sec. il toponimo compare in varie forme, tra cui il latinismo *Lucomoria*, nelle mappe dei cartografi occidentali, mentre nel XIX sec. approda, non più riferito a un luogo concreto ma come simbolo di un mondo fantastico e leggendario, in *Ruslan e Ljudmila* (1820), poema favolistico di Aleksander Puškin, che lo veicola nella cultura contemporanea.¹⁸ In russo il termine significa ‘baia, golfo, insenatura del mare’, ma la traduzione italiana del toponimo non prende in considerazione la storia del termine, riducendosi a un semplice calco dal polacco, *Arcomare*, che perde l’associazione con la cultura russa e sopprime il rimando intertestuale. Vale la pena di aggiungere che, nelle traduzioni italiane del testo puškiniano, il nome è stato tradotto in maniera descrittiva come “mar lunato” (per la sua forma a mezzaluna) e “riva del mare”.¹⁹

9. Discrepanze e problemi di comprensione

La traduzione di un ciclo narrativo di otto volumi può contenere una serie di incoerenze, con nomi riportati in maniera diversa nei vari tomi, dovute all’abbondanza del materiale onomastico, soprattutto se svolge un ruolo marginale nella trama, o a un ripensamento da parte del traduttore, che può tornare sulle proprie scelte e modificarne la resa nella lingua di arrivo. Nell’edizione italiana troviamo, ad esempio, il coronimo *Lyria* sia come prestito inalterato sia come prestito adattato *Liria* (ma potrebbe trattarsi di un semplice refuso). Più complesso è il caso di *Wypalanki*, toponimo derivato dal nome con cui si indicano i campi che vengono bruciati per essere resi nuovamente fertili. Nel ciclo il nome indica le terre al confine con Brokilon,

¹⁷ Va notato che ‘Monte Calvo’ innesca un collegamento intertestuale con l’opera sinfonica *Una notte sul Monte Calvo* del compositore russo Modest Petrovič Musorgskij, incentrato su un sabba di streghe che ha tuttavia luogo su un monte omonimo a quello polacco, *Lysa Hora* in Ucraina.

¹⁸ Puškin, a sua volta, mutua il termine dalla ballata di Deržavin *Car’-devica* (1812), in cui ha già perso ogni connotazione realistica. Ringrazio Noemi Albanese per i preziosi suggerimenti.

¹⁹ Puškin 2001: 46; Puškin 2019. Nella mappa del videogioco *The Witcher* il coronimo è tradotto come *Costa Arco*.

che le driadi difendono attaccando chiunque osi avvicinarsi al loro regno. Nel racconto *Un piccolo sacrificio* (Sapkowski 2023b, p. 341), il termine è tradotto con *Terrabruciata*, nome composto che ne restituisce il senso in maniera descrittiva, anche se innesca un'associazione con l'espressione fraseologica "fare terra bruciata" assente nel testo di partenza ma non incoerente con la narrazione. In seguito, nel romanzo *Il battesimo del fuoco* (Sapkowski 2023e, p. 49), il coronimo è tradotto come *Debbio*, un tecnicismo che indica la pratica di fertilizzazione di un terreno realizzata bruciando la vegetazione. A distanza di tre anni la traduttrice ha quindi rivisto le proprie scelte optando per un termine tecnico al posto di un neologismo descrittivo, generando una difformità lessicale. A mezza via tra l'errore e l'incoerenza interna è la resa di *Wzgórze Sodden* come *Sodden Superiore*, mentre in precedenza era stato tradotto correttamente come *Colle di Sodden*. La situazione inversa accade con l'idronimo *Górna Velda*, tradotto come *Alta Velda* e in seguito corretto in *Velda Superiore*. Gli errori di comprensione del testo di partenza sono molteplici e non sono mai stati emendati nonostante il ciclo sia stato rieditato svariate volte nel corso del tempo.

Un primo gruppo consiste in errate decodifiche dell'etimologia o della semantica di un nome. La vetta denominata *Pustula* è tradotta come *Roccia Desolata*, forse perché la traduttrice ha collegato l'oronimo al termine *pustelnia* 'eremo', ma si tratta invece di uno dei molti toponimi derivati da zoonimi e fitonimi verso cui Sapkowski ha una particolare predilezione.²⁰ Il toponimo proviene da *Pustulka zwyczajna* 'gheppio' e infatti è sito nella catena dei *Góry Pustulskie*, tradotta correttamente come *Montagne dei Gheppi*.²¹ Un altro nome con cui è conosciuta *Kaer Hemdall*, una rupe sulla costa dell'isola di Hindarsfjall che svolge un ruolo rilevante nelle credenze religiose degli abitanti delle isole Skellige, è *Czatownia Hemdalla*, termine con cui si indica una torretta di avvistamento o di guardia, qui usata in senso figurato per un alto sperone roccioso a picco sul mare. La resa italiana *Specola di Hemdall* rimanda invece a un campo semantico differente, dato che indica un osservatorio astronomico o un punto di osservazione delle stelle. Anche il crematonimo *Paprzyca*, derivato dal nome dell'asse di ferro che sorregge la mola superiore in un mulino a pietra, in italiano detto *merla* o *nottola*, è stato frainteso e tradotto quindi come *Paprica*, forse per questioni di assonanza con l'italiano o perché nel testo designa un ristorante.²² Altre volte non viene compreso che un toponimo è un nome parlante e pertanto è riportato tale e quale tramite transfer diretto, come *Wyrwa* 'breccia, cratere'.

²⁰ Szelewski 2003; Domaciuk-Czarny 2015.

²¹ Vale la pena notare che in altre lingue l'oronimo è stato tradotto correttamente (*Grande Crécerelle*, *Great Kestrel*), mentre anche in tedesco è reso in maniera errata (*Ödstein*).

²² In inglese, invece, il toponimo è stato correttamente decifrato e tradotto con il francesismo come *Fer de Moline*.

Un secondo gruppo di errori include toponimi che subiscono un cambiamento del numero grammaticale, entrando in contraddizione con il referente reale. *Kwarcowa Góra*, sostantivo singolare, è tradotto come *Montagne di Quarzo*, ma dal testo si evince che si tratta di una singola vetta, sulla quale aveva preso dimora il drago Ocvist a guardia del suo tesoro. Più gravi sono le implicazioni dell'arbitrario passaggio dal singolare al plurale nella traduzione di *Wieża Jaskółki*, una torre magica dotata di un portale verso altri mondi, per tutto il ciclo tradotta erroneamente come *Torre delle Rondini*. Sul finire della saga però viene svelato che la rondine cui si riferisce il nome altri non è se non la coprotagonista Ciri, pertanto non era più possibile continuare a utilizzare la traduzione precedente:

Jezioro to, zwące się Tarn Mira, czarnym jest otoczone lasem, a u północnego jego krańca baszta owa tajemna wznosić się jakoby miała, Wieżycą Jaskółki nazywana, w elfów zaś mowie: Tor Zireael. (Sapkowski 1997, p. 299)

Con un tentativo alquanto creativo di rimediare all'errore precedente (e dire che *La Torre della Rondine* è anche il titolo del sesto volume del ciclo), viene quindi inserita una glossa nascosta, non segnalata in alcun modo come intervento esterno della traduttrice, il cui scopo è far pensare che sia l'autore stesso a usare il toponimo ora al singolare, ora al plurale:

Quel lago, chiamato Tarn Mira, è circondato da una foresta nera, e sembra che alla sua estremità settentrionale sorgesse il misterioso torrione chiamato Torre della Rondine (o, più raramente, Torre delle Rondini [evidenziazione mia, AA]), nella lingua degli elfi: Tor Zireael. (Sapkowski 2023f, p. 361)

Un ultimo gruppo è costituito da toponimi decodificati in maniera impropria dal punto di vista grammaticale o morfosintattico. *Barsa* è un paese lontano situato oltre l'Impero di Nilfgaard, a sud del Continente, e compare nella struttura nominale *Kraj Barsa* 'il Paese (di) Barsa'. In italiano, però, è stato interpretato come un complemento di specificazione, da cui *il Paese di Bars*. Al confine tra Cintra e Nazair, lungo i monti Amell, si trova una valle chiamata *dolina Marnadal*, dove ha luogo una sanguinosa battaglia in cui la regina Calanthe viene gravemente ferita e il re Eist Tuirseach ucciso. Come nel caso precedente, è un costrutto nominale che andrebbe tradotto come *valle Marnadal*, ma che è stato invece reso come *valle di Marnadal*, forse dal nome dell'omonimo fiume che la attraversa. In questo caso, però, il polacco avrebbe usato il caso genitivo e la traduzione italiana avrebbe dovuto ricorrere alla preposizione articolata (*valle del Marnadal*). La locanda di Wyzima, capitale della Temeria, chiamata *Stary Narakort* è un luogo di ritrovo citato nel racconto *Lo strigo* e prende il nome dal leggendario castello di Narakort, da cui il genere maschile. In italiano, però, forse riferendosi al termine "locanda", è reso con il femminile *Vecchia Narakort*. Un problema di

preposizioni lo troviamo anche nella resa di un'altra locanda, *Pod Głową Chimery*, dove Leo Bonhart si ferma dopo aver ucciso i membri della banda dei Ratti a Ebbing. Non è chiaro perché sia tradotta come *Alla Testa di Chimera*, senza la preposizione articolata, pur essendo la chimera il nome comune di un mostro che compare nella saga e non un nome proprio. Forse può aver tratto in inganno l'uso delle maiuscole, che però sono un tratto comune di tutti i crematonimi, si vedano ad esempio *Pod Misiem Kudłaczem*, *Pod Kogutem i Kwoczką*, *Pod Rozpiętym Gorsetem*, *Pod Zadumany Smokiem*, tradotti rispettivamente come *All'orso peloso*, *Al gallo e alla chioccia*, *Al Corsetto Slacciato*, *Al Drago Pensieroso*, senza un criterio univoco nell'uso delle iniziali maiuscole o minuscole. La situazione inversa la troviamo in *Tukajskie Pogórze*, reso con *Altire del Tukaj*, ma *Tukaj* è il nome di un eroe leggendario, per cui era necessaria solo la preposizione semplice, non quella articolata.

10. Conclusioni

Nella narrativa fantasy i toponimi, come gli altri elementi onomastici, sono uno strumento fondamentale per la creazione del mondo secondario. Designando luoghi immaginari che non hanno un referente extratestuale, costituiscono, insieme alle descrizioni che talvolta li accompagnano, l'unico appiglio per orientarsi nell'universo inventato dall'autore. Pertanto tendono a possedere connotazioni descrittive e informative, ma operano anche sul piano dell'immaginazione assolvendo a una finalità evocativa connessa alla materia fantastica. Neologismi, arcaismi, forme composte, costrutti asemantici dalla forte carica simbolica collaborano al *world-building* di una realtà autonoma rispetto a quella in cui vive il lettore e segnalano un'esoticità continuamente rimarcata sul piano lessicale. A differenza della fantasy classica, la prosa di Sapkowski ha un carattere postmoderno basato sulla pratica del *double-coding*: il lettore medio sprovvisto di particolari conoscenze enciclopediche e culturali si ferma a un primo livello di comprensione del testo, mentre un lettore colto ingaggia con l'autore un gioco fondato sulla decodifica di allusioni, collegamenti, rimandi intertestuali che genera una fruizione più completa.²³

Sul piano traduttivo, l'assenza di un referente esterno impone una decodificazione dei toponimi basata unicamente sull'aspetto semantico o formale dei nomi, mentre la resa nella lingua di arrivo richiede un certo

²³ Sul meccanismo del *double-coding* cfr. Eco 2008, p. 233, che afferma: "il lettore, se vuole accedere alla storia narrata, deve accettare alcune riflessioni abbastanza dotte e una tecnica di metanarratività. [...] Il lettore 'popolare' non potrà godere della narrazione che segue se non avrà accettato il gioco".

bilanciamento tra capacità inventiva (ricreazioni lessicali, riformulazioni di giochi di parole, ideazione di neoformazioni, sostituzioni atte a replicare le allusioni culturali) e corretta interpretazione del testo di partenza (adeguate conoscenze lessicali, linguistiche e morfosintattiche). Le tecniche traduttive usate nella resa italiana dei toponimi sapkowskiani sono circoscritte al transfer diretto, alla traduzione letterale o semantica e alla ricreazione neologica, sporadicamente al prestito adattato, al calco e al mezzo calco. Questa ristrettezza non è necessariamente un limite perché copre la maggioranza dei procedimenti impiegabili per trasferire il materiale onomastico nella lingua di arrivo. Le principali problematiche insorgono in seguito a un'errata decodifica (semantica o formale) del nome, alla mancata conservazione della funzione intertestuale e allusiva, a un innalzamento del registro stilistico e lessicale o a una non sempre chiara individuazione del lettore di arrivo (un videogiocatore che desidera rivivere in una nuova forma le avventure che già conosce o un lettore adulto che vuole dilettersi con una prosa colta e umoristica?). Su un diverso livello si collocano invece le difficoltà connesse al genere fantasy e alle sue prassi di scrittura e diffusione editoriale, dunque al suo carattere seriale. Toponimi che compaiono una sola volta o che non sembrano svolgere un ruolo determinante possono, nei volumi successivi della saga, rivelarsi centrali o dare vita a *calembour*, espressioni idiomatiche, epifanie narrative. Questo accade solo se la saga è ancora in corso di scrittura quando è avviata la traduzione o se il traduttore non ha certezza che l'incarico gli sarà rinnovato, dunque non vuole investire tempo nella lettura integrale dell'opera, se questa è stata già pubblicata interamente.²⁴ Anche la quantità rilevante del repertorio onomastico e lo scarto temporale tra la traduzione di un volume e i successivi possono influire sulla coerenza interna e generare delle discrepanze. Una questione ulteriore è la transmedialità, sempre più frequente nell'attuale "cultura mediale" (Rak 2011, p. VIII), che produce continue trasposizioni mirate a una fruizione multipla e alla creazione di un "sistema culturale integrato" (Cadioli 1987, p. 25). Come si è visto, anche la traduzione italiana del ciclo sapkowskiano non ha potuto esimersi dal considerare, fosse solo per prenderne le distanze, gli altri adattamenti dell'opera con cui i fruitori erano entrati in contatto. Questo, unitamente al fatto che la tematica fantastica non sempre consente ai traduttori di interpretare correttamente un nome che indica una realtà nuova, inventata e autoriale, costituisce uno dei tratti distintivi della traduzione di un genere contrassegnato da peculiari modalità di scrittura e fruizione, che, come è stato illustrato in questo articolo, influiscono sul transfer linguistico dalla lingua di partenza a quella di arrivo.

²⁴ Cfr. Gutfeld 2015; Amenta 2020a, 2020b.

Bionota: Alessandro Amenta è Professore Associato di Slavistica all'Università di Roma Tor Vergata, dove insegna Lingua e traduzione polacca. Si occupa di onomastica letteraria, traduzione e ritraduzione, letteratura fantastica, letteratura polacca del ventennio tra le due guerre e post-89, studi di genere e queer in Europa centro-orientale. È autore delle monografie *Il discorso dell'Altro. La costruzione delle identità omosessuali nella narrativa polacca del Novecento* (2008) e *Le parole e il silenzio. La poesia di Zuzanna Ginczanka e Krystyna Krahelska* (2016), e di numerose curatele e co-curatele, tra cui *Omosessualità e Europa. Culture, istituzioni, società a confronto* (2006), *Inattese vertigini. Antologia della poesia polacca 1989-2010* (2012), *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczyce. Polskie pisarki współczesne wobec mitów* (2020), *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer* (2021). Ha tradotto le opere di molti autori polacchi del Novecento, come Gombrowicz, Myśliwski, Zagajewski, Ginczanka, Stasiuk, Tkaczyszyn-Dycki, Filipiak, Jarosz, Parys e altri. Dirige la rivista di fascia A “pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi”.

Recapito autore: alessandro.amenta@uniroma2.it

Riferimenti bibliografici

- Allen R., van den Berg T. (eds.) 2015, *Serialization in Popular Culture*, Routledge, New York.
- Amenta A. 2020a, *La rusalka è un'ondina? Sulla traduzione italiana dei nomi delle creature fantastiche in Andrzej Sapkowski*, in “pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi” 11, pp. 46-65.
- Amenta A. 2020b, *O tłumaczeniu literatury fantasy na podstawie włoskiego przekładu cyklu wiedźmińskiego Andrzeja Sapkowskiego*, in “Przekładaniec” 40, pp. 7-21.
- Amenta A. 2021, *Le funzioni onomastiche nella traduzione della letteratura fantasy. La saga di Geralt di Rivia di Andrzej Sapkowski*, in “Il Nome nel testo” XXII, pp. 111-123.
- Amenta A. 2023, *Non solo Lem. La narrativa di genere polacca in Italia (1991-2021)*, in “Europa Orientalis” 42, pp. 89-109.
- Attebery B. 1992, *Strategies of Fantasy*, Indiana University Press, Bloomington.
- Belletti R. 2015, <http://la-porta-sui-mondi.blogspot.com/2015/07/intervista-raffaella-belletti.html> (5.3.2024).
- Bereś S., Sapkowski A. 2005, *Historia i fantastyka*, SuperNOWA, Warszawa.
- Berman A., *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura di G. Giometti, Quodlibet, Macerata.
- Brancato S., Cristante S., Ilardi E. 2024, *Storia e teoria della serialità*, vol. 2, Meltemi, Milano.
- Cadioli A. 1987, *La narrativa consumata*, Transeuropa, Pesaro.
- Calabrese S. (a cura di) 2016, *Narrare al tempo della globalizzazione*, Carocci, Roma.
- Campbell J. 2016, *L'eroe dai mille volti*, trad. it. F. Piazza, Lindau, Torino.
- Clute J., Nicholls P. (eds.) 1993, *The Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin's Press, New York.
- Domaciuk-Czarny I. 2015, *Nazwy własne w przestrzeni literackiej i wirtualnej typu fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Eco U. 1990, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano.
- Eco U. 2008, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano.
- Gemra A. 2001, *Fantasy po polsku. Kilka uwag nad twórczością Andrzeja Sapkowskiego*, in “Europa Orientalis” 10, pp. 167-184.
- Gutfeld D. 2012, *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantasy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Kaczor K. 2006, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Kuster M. 2015, *Sylwa, palimpsest, intertekst. Modele zapożyczeń intertekstualnych w “Sadze o Wiedźminie”*, in Dudziński R., Flamma A., Kowalczyk K., Płoszaj J. (red.), *Wiedźmin – bohater masowej wyobraźni*, Trickster, Wrocław, pp. 9-19.
- Puškin A.S. 2001, *Poemi e liriche*, a cura di T. Landolfi, Adelphi, Milano.
- Puškin A.S. 2019, *Ruslàn e Ljudmila*, a cura di P. Statuti, GSE, Roma.
- Pym A. 1993, *Epistemological Problems in Translation and its Teaching: A Seminar for Thinking Students*, Edicions Caminade, Teruel.
- Rak M. 2011, *Comunicare con il libro. Autori, editori, librai, lettori, generi, e-book*, Mondadori, Milano.
- Roszczyńska M. 2009, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków.
- Sapkowski A. 1990, *Wiedźmin*, Reporter, Warszawa.

- Sapkowski A. 1992, *Miecz przeznaczenia*, SuperNOWA, Warszawa.
- Sapkowski A. 1993, *Ostatnie życzenie*, SuperNOWA, Warszawa.
- Sapkowski A. 1994, *Krew elfów*, SuperNOWA, Warszawa.
- Sapkowski A. 1995, *Czas pogardy*, SuperNOWA, Warszawa.
- Sapkowski A. 1996, *Chrzest ognia*, SuperNOWA, Warszawa.
- Sapkowski A. 1997, *Wieża Jaskółki*, SuperNOWA, Warszawa.
- Sapkowski A. 1999, *Pani Jeziora*, SuperNOWA, Warszawa.
- Sapkowski A. 2013, *Sezon burz*, SuperNOWA, Warszawa.
- Sapkowski A. 2023a, *Il guardiano degli innocenti*, trad. it. R. Belletti, TEA, Milano.
- Sapkowski A. 2023b, *La spada del destino*, trad. it. R. Belletti, TEA, Milano.
- Sapkowski A. 2023c, *Il sangue degli elfi*, trad. it. R. Belletti, TEA, Milano.
- Sapkowski A. 2023d, *Il tempo della guerra*, trad. it. R. Belletti, TEA, Milano.
- Sapkowski A. 2023e, *Il battesimo del fuoco*, trad. it. R. Belletti, TEA, Milano.
- Sapkowski A. 2023f, *La Torre delle Rondine*, trad. it. R. Belletti, TEA, Milano.
- Sapkowski A. 2023g, *La signora del Lago*, trad. it. R. Belletti, TEA, Milano.
- Sapkowski A. 2023h, *La stagione delle tempeste*, trad. it. R. Belletti, TEA, Milano.
- Sapkowski A. 2024, *Rozdroże kruków*, SuperNOWA, Warszawa.
- Szelewski M. 2003, *Nazewnictwo literackie w utworach Andrzeja Sapkowskiego i Nika Pierumowa*, Adam Marszałek, Toruń.
- Tolkien J.J.R. 2000, *Albero e foglia*, Bompiani, Milano.
- Vinay, Darbelnet 1995, *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, transl. by J.C. Sager, M.-J. Hamel, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.
- Wałaszewski Z. 2013, *Wiedźmin: pierwszy polski supersystem rozrywkowy*, in Werner A., Żukowski T. (red.), *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, IBL PAN, Warszawa, pp. 126-154.
- Wolf M.J.P. 2012, *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, Routledge, London/New York.
- Wróblewska A. 2016, *Jak napisać bestseller? O genezie popularności Wiedźmina z perspektywy socjologii literatury*, in Dudziński R., Płoszaj J. (red.), *Wiedźmin – polski fenomen popkultury*, Trickster, Wrocław, pp. 87-99.

A TRANSLATION WITH FOOTNOTES

The Czech version of Terry Pratchett's *Discworld* series and the translator's voice in the paratext

EVA SPIŠIAKOVÁ

CONSTANTINE THE PHILOSOPHER UNIVERSITY IN NITRA

Abstract – One of the many reasons for the lasting popularity of Terry Pratchett's *Discworld* series is the strong presence of an authorial voice in his laconic, ingenious footnotes; it is no coincidence that Pratchett's posthumous biography is subtitled *A Life with Footnotes* (Wilkins, 2023). Pratchett's work, full of wordplay and culture-specific references, also places substantial demands on its translators, many of whom are highly acclaimed for their craft – including the Czech translator of *Discworld*, Jan Kantůrek. In addition to his skilful and engaging approach to Pratchett's challenging prose, Kantůrek also added his own footnotes alongside the author's. These range from explanations of references tied to the original anglophone context, to the translator's own anecdotes and jokes, going well beyond the traditional device for solving intercultural conundrums. While footnotes as 'the translator's shame' (Mounin 1963, xi) have traditionally been viewed as a necessary evil, recent years have brought research exploring footnotes as a valuable component in a translator's toolkit (Haroon 2019; Miao and Salem, 2008; Paloposki 2010), as well as a method for showcasing the translator's agency (Paloposki 2010). This paper reimagines footnotes as an opportunity for exploring the translator's creativity, and provides an insight into the role of the translator's voice in speculative fiction.

Keywords: paratext; footnotes; translating fantasy; Terry Pratchett

1. Introduction

Sir Terry Pratchett's *Discworld*, a series of fantasy books published between the years 1983 and 2015, have found readership well beyond the traditional fantasy community and its cult status has not waned even a decade after the author's untimely death. Nominally written as a humorous subversion of classic fantasy tropes and genre conventions, the series of 41 books is at its core a brilliant social satire that addresses topics from xenophobia and warmongering to capitalism and patriarchy. Uniting these seemingly disparate elements and making them into laughing-out-loud funny narratives is the author's masterful use of the English language, and his strong and unforgettable authorial presence. This presence is particularly noticeable in the frequent footnotes that became one of the hallmarks of Pratchett's work.

Full of additional witty remarks that frequently extend his fictional universes or connect individual volumes into a larger metaverse, the footnotes also function as a space for the author to communicate directly with the reader; while most of his stories are told from the perspective of his fictional heroes, the footnotes clearly speak in Pratchett's words in a nearly Dickensian omniscience. While he is not the only contemporary author of speculative fiction using footnotes to great creative effect, his authorial voice is unmistakable, and his footnotes rightly acquired an almost iconic status. It is no coincidence that Pratchett's posthumous biography is subtitled *A Life with Footnotes* (Wilkins 2023).

Pratchett's work, full of wordplay and culture-specific references, places substantial demands on its translators, many of whom are highly acclaimed for their craft – including the Czech translator of the series, Jan Kantůrek. In addition to his skilful and engaging approach to Pratchett's challenging prose for which he was repeatedly awarded by the Czech Academy of Science Fiction, Fantasy and Horror (ASSFH 2017), Kantůrek also adds his own footnotes alongside the author's. These range from explanations of terms and references tied to the original anglophone context, to the translator's own anecdotes and jokes, going well beyond the traditional tool for solving intercultural conundrums. Kantůrek's footnotes are also printed in the same format as Pratchett's, with only the "author's note" or "translator's note" heading differentiating one voice from the other. Unlike the English reader, who feels the presence of the author throughout the pages of the books, the Czech reader has both the authorial and the translatorial voice accompanying the text. This tripartite conversation reminds the reader constantly of the fact that the text they are reading – skilfully rendered as it is – is also a work of translation.

This paper uses a close textual analysis of Jan Kantůrek's footnotes in the 41 *Discworld* novels in order to explore how these comments develop the complex metaphors and wordplay across English and Czech, extend the text along the spatial axis, and position the translations into a linguistic metaspace. A detailed overview reveals how these paratextual features not only remind the reader of the translator's presence, but how they also pull the curtain on the hidden art of translation as a challenging, playful and above all creative endeavour. Ultimately, the paper explores footnotes as a tool for bridging linguistic differences, and as a rarely appreciated method for resisting the translator's invisibility that nonetheless remains true to the original authorial intentions.

2. Footnotes and Fantasy

Although footnotes are usually seen as some of the more utilitarian paratextual features, they nonetheless elicit controversial opinions within the discourses on written text. A line frequently attributed to Noel Coward but likely stemming from John Barrymore likens the encounter with a footnote to “going downstairs to answer the doorbell while making love” (Magat 2010, p. 83); others consider it to be “one of the earliest and most ingenious inventions of humankind” (Zerby 2002, p. 1). In their most common non-fictional iteration in legal, academic and technical texts, footnotes are used for citations supporting the author's arguments, or as a space to include additional information that would interrupt the flow of the text, but that the author is loath to leave out completely. However, even within this relatively impersonal genre, footnotes can act as an element of added humanity. They let us “peer into the inner workshops of scholars” but also see their “missteps and biases, and hear pathos, subtle decisions, scandal and anger” (Zerby 2002, p. 5), elements that would seem too subjective or too unprofessional if included in the main body of the text. A classic example from the golden age of the historical footnote is Edward Gibbon's six-volume *Decline and Fall of the Roman Empire* (Gibbon 1776), with the author's sharp wit as well as his sense of humour frequently resurfacing in the bulk of his footnotes that occupy a full one quarter of the text.

While not typically associated with footnotes, this possibility to supplement the main text with authorial asides as an added narrative dimension has been successfully exploited by fiction writers as a form of artificial paratext (Maloney 2005). Literary classics such as *Tom Jones* (Fielding 1749), *Tristram Shandy* (Sterne 1759) or *Moby Dick* (Melville 1851) use the occasional footnote to supplement the information provided in these novels, but it was the birth of modernist and postmodernist metafiction in the works of Vladimir Nabokov, James Joyce and Jorge Luis Borges that truly started to utilise the full potential of paratextual materials. While these footnotes fill a number of different roles, from anchoring the text in a fictional metaverse to questioning the very narrative they are glossing on, their function remains the same: to reinsert the author of the text back into the narrative. Although various types of storytelling methods, such as the use of the omniscient narrator, may highlight the presence of the author behind the text itself during the reading process, the footnote is a forcible interruption of the reading process “giving us occasion to speculate on self-reflective narration as an aspect of textual authority” (Benstock 1983, p. 205).

The malleability of the footnote as a means to reiterate authorial presence in the text has not remained the sole domain of literary fiction or poetry. Genre fiction writers have likewise utilised these methods to great

creative effect, including mystery writing in the Golden Age of detective fiction (Effron 2010), and many others. Fantasy in particular has since its conception and consolidation as a genre enjoyed a fruitful and stimulating relationship with paratextual elements; one of its foundational texts, JRR Tolkien's *The Lord of the Rings* (Tolkien 1991), is framed as a story "translated" from a fictional ancient document, and the trilogy itself is furnished with six appendices. Since then, footnotes have become a frequent feature of fantasy, be they used in the tradition of academic texts (such as fictional citations and other sources in Susanna Clarke's alternate history of the Napoleonic wars, *Jonathan Strange & Mr Norrell*), to act as humorous asides from the fictional narrator that simultaneously broaden the worldbuilding (see e.g., Jonathan Stroud's *Bartimaeus Sequence* for younger readers), as fictional retrospective glosses on the novel's text from another character whose identity the story slowly reveals (such as in Alexandra Rowland's *A Choir of Lies*), and many others. None of them, however, attained such an iconic status as the footnotes in Terry Pratchett's *Discworld*.

This name most commonly applies to 41 books published between 1983 and 2015, with the last, *The Shepherd's Crown* (Pratchett 2015b), coming out posthumously after Pratchett's untimely death of early-onset Alzheimer's disease.¹ The series is best viewed as a collection of several shorter subseries and standalones with a set of reoccurring protagonists and side characters, connected through their setting on a fictional flat planet named *Discworld*.² The stories use the traditional roster of fantasy beings, from witches and wizards to dwarves, trolls and golems, and positions them into a subverted version of common fantasy narratives that frequently echo our own world and recognisable literary models; a hardboiled detective investigates murder in a city under threat from dragon attack, Macbeth's witches fight against the elves from *Midsummer Night's Dream*, Death takes a break to work at a farm while wizards from a magical university face an invasion of shopping trollies. Although the stories are rooted in the absurd and are rightfully considered some of the best humorous fantasy novels ever written, they have a deeply serious undercurrent with cleverly concealed criticism of bigotry, small-mindedness, greed and other evils Pratchett saw in the world around him. Several other components elevate this series from the mere comedic to the cult-worthy; Pratchett's broad knowledge fuelled by lifelong curiosity about anything from history to quantum mechanics, which are cleverly incorporated into his stories; his masterful command of the English language and love of wordplay honed by his career as a journalist; and the author's strong and unmistakable narrative presence throughout his

¹ The corpus for this study excludes the various spinoffs, graphic novels, children's books, cookbooks, travelogues and short stories that are set on the *Discworld*, but that do not comprise the core collection as defined by one of the series' current publishing houses.

² Famously sailing through space carried on the backs of four elephants resting on a turtle.

works. This last element is largely achieved through Pratchett's inclusion of authorial footnotes.

The 41 *Discworld* novels contain a total of 829 footnotes, ranging from the modest one in the very first novel *The Colour of Magic* (Pratchett 2014c) to 81 in his penultimate *Raising Steam* (Pratchett 2019) and averaging at 20 per novel. The footnotes speak to the reader from the position of an omnipresent and omniscient narrator, aware of the lore and history of the entirety of the *Discworld*, and they broaden the worldbuilding as they comment on the actions and decisions of the characters. Many of them also offer additional jokes and puns with a well-calculated comedic timing, such as this footnote-within-footnote in *Jingo* explaining the name of a fictional wizard named Denephew Boot: "His parents, who were uncomplicated country people, had wanted a girl. They were expecting to call her Denise" (Pratchett 2014a, p. 67).³ Others provide a not-always comfortable mirror to our own world's failings, such as a tongue-in-cheek commentary in *Witches Abroad*, attached to the information that the second-highest waterfall on the Disc was discovered by a noted explorer. The footnote adds: "Of course, lots of dwarfs, trolls, native people, trappers, hunters and the merely badly lost had discovered it on an almost daily basis for thousands of years. But they weren't explorers and didn't count" (Pratchett 1991, p. 71). At other times, Pratchett consciously breaks the fourth wall between his fictional *Discworld* and our own, such as in this aside in *Moving Pictures*, commenting on the ambitions of the university's librarian – who happens to be an orangutan – to write a script for a movie: "It was about a young ape who is abandoned in the big city and grows up being able to speak the language of humans" (Pratchett 2014b, p. 168). Unlike many fellow fantasy writers however, Pratchett's footnotes do not pretend to come from a character from the story, nor are they part of the fictional universe. The omniscient narrator commenting on the plot and the actions of the characters straddles the thin line between Booth's implied and real author (1983, p. 71), particularly as Terry Pratchett, with his beard and iconic hats, was a publicly well-known and easily recognisable figure. The identity of this writer however becomes more convoluted once the actual words are written not by the author, but by the translator.

³ The data for this paper have been largely based on ebook versions of Pratchett's books and their Czech translations, which might lead to some differences in page numbers across reading platforms.

3. Footnotes, Translated

Jan Kantůrek, the Czech translator of *Discworld*, was born on 4 May 1948, less than a week after Pratchett's own birthday on 28 April of the same year. Similarly to Pratchett's career in journalism prior to becoming a full-time writer, Kantůrek worked as an editor and later sales manager for various Czech publishing houses before becoming a freelance translator. His first translations were of the *Conan* series by Robert E. Howard, made at the request of a friend for a small group of sci-fi enthusiasts in the 1980s, and the hobby quickly grew into a full-time occupation as the demand for publishing fantasy expanded with the opening of the then Czechoslovakia's borders after the Velvet Revolution in 1989 (Reflex 2000). Kantůrek's language and translation skills were entirely self-taught, and the fact that his English – especially in its spoken form – was sometimes lacking became something of a running joke of his career. As he himself mentions in an interview: “I have no active English language skills. [...] Give me a written text and I understand the meaning of any word I see. But it doesn't work the other way round. I can't write a letter without feeling ashamed of myself. [...]. And pronunciation? A big problem!”⁴ (Reflex 2000). Despite these drawbacks, Kantůrek is rightly celebrated as one of the most talented and widely-acclaimed translators from English, winning the Best translator award from the Czech Academy of Science-Fiction, Fantasy and Horror in years 1995, 1996, 1997 and 1998, as well as a special award for his lifelong service to speculative fiction translation in 2003 (ASSFH 2017). During his long career, which ended with his death three years after Pratchett's, Kantůrek translated other speculative fiction titles including works from Edgar Rice Burroughs, Poul Anderson and Roger Zelazny, as well as several comics. He became a prime example of a translator whose target language skills, creativity and immense enthusiasm for the source text surpass any possible failings stemming from his lack of practical experiences in the source language, and his name is one of the very few translators instantly recognisable in Czech fantasy circles to this day.

The invitation to translate the *Discworld* books came from Vlastimír Talaš, editor in chief of the publishing house Talpress which bought the Czech rights to Pratchett's books and subsequently published the whole series (Aktuálně.cz 2013). Oblivious to the fact that other translators have already refused the offer as the series seemed impossible to translate, Kantůrek accepted, starting an exceptionally fruitful author-translator collaboration that lasted throughout the rest of their lives. Author and translator met several

⁴ “Anglicky neumím aktivně. [...] Když mám v ruce tištěný text a padnou mi oči na jakékoliv slovo, jeho význam znám. Obráceně to nefunguje. Nenapišu ani dopis, abych se za něj nemusel stydět. [...] A výslovnost? Velký problém!”. All Czech quotes were translated by the author of this article, unless stated otherwise.

times in person, including a by now famous anecdote about their first meeting when Kantůrek requested the help of an English interpreter and Pratchett was justifiably horrified that someone with such limited language skills was tasked with his translations. This first impression was later remedied during a simultaneous reading of a *Discworld* novel where Pratchett witnessed how the Czech-speaking crowd laughed at exactly the same instances as the English one (Aktuálně.cz 2013). The friendship between author and translator – Kantůrek was apparently much more willing to talk in English with a dose of Dutch courage – likely contributed to the overall quality of the translations, and Kantůrek received from Pratchett an explicit permission to add new jokes to *Discworld* whenever he found suitable (Reflex 2000).

This creative freedom became the hallmark of Kantůrek's translations, and the reason for their lasting popularity. Although a close reading of the text shows occasional linguistic shortcomings where it is clear that the translator did not understand the source text completely,⁵ this is fully outweighed by the humour and lightness that he retains in these exceptionally challenging translations. Kantůrek effortlessly transposes Pratchett's famously elaborate character names,⁶ many of which are puns in their own right, but also manages to retain the character's personalities captured in their idiosyncratic speech patterns.⁷ A frequent fan criticism of Kantůrek's translations is that he is sometimes deviating from the source text, however these are usually the result of substitution, where seemingly untranslatable jokes are replaced by new ones elsewhere. This includes Pratchett's famous footnotes, which are not only masterfully translated into Czech, but frequently complemented by a second set, written by the translator.

If footnotes occupy a controversial position in literary discourse, translator's footnotes are almost universally reviled. Famously titled "the translator's shame" by Dominique Aury in her preface to George Mounin's *Les problèmes théoriques de la traduction* (1963, p. xi), they have traditionally been perceived as a necessary evil, deployed only when strictly necessary and their very existence questioned. This is particularly the case in translated fiction and poetry; Honcoopová (1997, p. 30) considers a poem with explanatory notes "a cripple who cannot stand without a crutch". It is

⁵ As an example, the line "His corset probably wants lacing..." in *Monstrous Regiment* (Pratchett 2017, p. 301) was translated as "Asi potřebuje olemovat korzet kraječkama" [His corset probably needs to be hemmed with lace] (Pratchett 2004a, p. 315), where Kantůrek clearly mistook the verb "to lace" for the noun.

⁶ And sometimes improves on them. Although "Lord Downey" is doubtlessly a fitting name for the head of the Assassins' Guild in Pratchett's original version, Kantůrek's 'Lord Odkraglli', based on 'odkráglivat' as an informal Czech variation of the verb "to kill", is in the subjective opinion of the author even funnier.

⁷ Such as using a combination of Czech dialects to replicate the Nac Mac Feegle's combination of Scots and made up words.

only in recent years that translatorial footnotes started to be viewed as a valid tool for solving frictions between source and target cultures, such as an exploration of their informative function (Haroon 2019), their useability as a tool for bridging cultural differences (Miao and Salem 2008) and as a space for showcasing the translator's agency (Paloposki 2010). As the following analysis shows, Kantůrek's use of translator's footnotes not only combines all of these elements but surpasses their traditional function, blurring the lines between their authorial and allographic form (Genette and Maclean 1999, p. 266) and providing a direct contribution to the stories told in these novels.

4. The (Disc)world of Czech Footnotes

The 41 novels comprising the Czech version of *Discworld* contain altogether 379 translator's notes, sitting alongside the original authorial notes from Pratchett⁸ and averaging around 9 additional footnotes per volume. As is the case in the English version, they are not spaced evenly, with the smallest number (1) in *Čaroprávnost* (*Equal Rites*, Pratchett 2009a), and the highest at 24 in *Šňupec* (*Snuff*, Pratchett 2012).

Viewing the footnotes in chronological order by their date of publication reveals the gradual genesis of the nature of these footnotes, and Kantůrek's increasing effort to contribute to the text and highlight his translatorial presence in these notes. The footnotes in the first ten volumes⁹ (from *The Colour of Magic* to *Moving Pictures*) are mostly keeping to the spirit of the traditional translator's footnote and can be generally divided into three main categories: references to other *Discworld* books, translating lines from third languages, and explaining facts or terms presumably unfamiliar to a Czech audience. The *Discworld* references connect these early books with others from the same series, such as the footnote at the beginning of *Lehké Fantastično* explaining to the reader that "These adventures of Rincewind, Twoflower and Luggage are described in Terry Pratchett's book *The Colour of Magic*, published by Talpress in 1993" (*The Light Fantastic*, Pratchett 2008, p. 244). Given that the covers of *Discworld* books traditionally have little to no indication that they are part of a larger interconnected series,¹⁰

⁸ The numbers do not completely align as Kantůrek appropriates some of Pratchett's footnotes for his own, such as in the following example from *Nohy z jilu*. Pratchett uses his footnote to offer a fictional translation for a line one of his characters says in *Dwarfish*; Kantůrek changes this to a translator's footnote and frames this fictional translation with: "It is true that one should always translate from the original, as the translation from a translation tends to be distorted, but here I had no other choice but to use the English translation of Mr Pratchett. He translates from *Dwarfish* into English, and I into Czech as follows [...]" (*Feet of Clay*, Pratchett 1999a, p. 45).

⁹ The 41 *Discworld* novels are for the purposes of this study chronologically ordered by their original English publication date.

¹⁰ Indeed, there are many recommended reading orders of the *Discworld* for those who want to

such a step, likely endorsed or proposed by the publisher, is understandable, especially given the newness of the fantasy genre in the early 1990s in Czechoslovakia and later Czech Republic.¹¹ The translations from third languages refer in the great majority of cases to French and Latin, both of which are much more familiar to an anglophone audience of Pratchett's generation and education than they are to a Czech person of similar standing. This includes the somewhat dry definition of the acronym QED in *Pyramidy* (*The Pyramids*, Pratchett 2010, p. 302), or a more humorous explanation of Pratchett's "An(n)us Mirabilis" pun in *Magický prazdroj* (*Sourcery*, Pratchett 2009b, p. 67).

The by far largest category can be loosely summed up as general knowledge, where a combination of different historical, political and cultural contexts of the *Discworld* novels, together with Pratchett's omnivorous research habits, caused that many of the original jokes, double meanings or references would be lost on the presumed Czech reader. These range from an explanation of British measuring units (explaining that there are approximately 0.75 litres in a pint, Pratchett 2009a, p. 365), obscure terms (such as "gnomon", the pin throwing shade on a sundial, Pratchett 2008, p. 340) or short profiles of famous persons (such as Gaspard-Gustave de Coriolis or M. C. Escher, both of whose work is obliquely referenced in Pratchett 2008, p. 317 and Pratchett 2009b, p. 133). However, despite the relative conventionality of these early footnotes, some of them already show signs of Kantůrek's creative input. The translator's voice is added in several of them, such as in a footnote from *Stráže! Stráže!* commenting on a moment when a character had been "persuaded to try a shandy and hadn't liked it much" with "I'm not surprised. Shandy is a mixture of beer and ginger ale" added by Kantůrek (*Guards! Guards!*, Pratchett 2010, p. 508). Many of the factual explanations that could be presented in a matter-of-fact way reveal Kantůrek's sense of humour, such as a comment on the following description of a fictional town: "...You can talk about garlic. You can talk about France. [...] But if you haven't smelled Ankh-Morpork on a hot day you haven't smelled anything" with a translator's footnote: "Do not forget that the author is an Englishman" (Pratchett 2008, p. 430) – the association of smelly places with France might be absent in Czech lands, but the animosity between the two countries is a well-known fact. There are also some footnotes commenting on the translator's work, such as one glossing Kantůrek's decision to transcribe the English nautical expression "aye aye, sir"

begin with the series; as the first two books are generally seen as some of Pratchett's least successful ones, very few seasoned readers recommend the chronological order.

¹¹ The editor in chief of Talpress, *Discworld's* Czech publisher, mentions that the sales numbers of *Discworld* were disappointingly low right up to the publication of the fourth novel *Mort* (Pratchett 2009a), which went up to around 10,000 (Aktuálně.cz 2013).

phonetically as “aj aj” in *Erik* (Pratchett 1996, p. 39). The translator explains that it is the historically first attempt to translate this untranslatable phrase into Czech, together with a note on how this expression would have likely sounded to anglophone readers within the story’s context.¹² The research that goes into the translation process is likewise at times highlighted, such as in *Soudné sestry*, which is prefaced by a note informing the reader that the Czech quotes from *Macbeth* are taken from a 1951 translation by E.A. Saudek, with the proviso that these were at times modified in order to retain wordplay and other textual references within the text (*Wyrd Sisters*, Pratchett 2009b, p. 305). All of these let the reader peek through the metaphorical stage curtain of a translation, bringing the person – and the work – of the translator closer to the reader. This creative breaking of the fourth wall however becomes even more interesting in the later *Discworld* volumes.

The three aforementioned types of footnotes still occupy the largest proportion, however they become much more inventive, humorous and personal. The dry conversion of a pint in *Mort* turns into the following statement in *Poslední kontinent*, commenting on the amount of beer drunk by a character: “That looks pretty terrible, but keep in mind that a pint is not quite one half of a litre Simply said, it amounts to around nineteen beers” (*The Last Continent*, Pratchett 1999b, p. 194). This playful, almost chatty attitude to footnotes helps Kantůrek regain his agency as a writer and leave the traditional position of an omniscient voice free of personality in favour of a much more human form of address. The footnotes naturally expand with this new approach, partly because Kantůrek allows the reader to see the details of the arduous research process that is such a pivotal part of any translation, and partly because Kantůrek is increasingly becoming part of the stories, as he frequently addresses the characters themselves. The following footnote from *Svobodnej národ* showcases both of these, commenting on a character’s pronouncement that whales do not have teeth:

Tonička¹³ was of course right. Sadly, her teacher likely forgot to tell her, that Moby Dick in H. Melville’s novel is not a [generic] whale, but a sperm whale. According to the encyclopaedia, sperm whales can grow to the length of 25 metres and weigh up to fifty tons. It really is a sea mammal from the order of cetaceans, but, and I quote, the largest of *toothed* cetaceans. (*The Wee Free Men*, Pratchett 2004b, pp. 176, emphasis in original)

Another interesting feature of these footnotes is Kantůrek’s refusal to act as an all-knowing and wholly transparent solver of intercultural problems who presents these to his reader in easily digestible portions, and instead forces

¹²The Czech Republic as a landlocked country is understandably somewhat lacking in nautical slang.

¹³As with the majority of Pratchett’s names, Tiffany was given a much more suitably Czech name Tonička, a diminutive form of Antonie.

the reader to do their own research. The translations from third languages that were previously presented similarly to dictionary entries require far more thinking done by the reader than previously. An example is the title of the 23rd *Discworld* novel *Carpe Jugulum*, which remains unchanged in Czech translation. The footnote asks the reader: “Do you know the meaning of ‘Carpe diem!’? It’s Latin and means ‘Seize the day’. And ‘iugulum’ is a throat or a larynx. And who lives in Überwald?¹⁴ Get it, my dears? Get it?” (Pratchett 2000, p. 7). This playful approach sometimes results in seemingly cryptic, but ultimately informative comments, such as the following gloss accompanying the line ‘Curiouser and curiouser’ in *Zajímavé časy* (*Interesting Times*, Pratchett 1998, p. 28), which is instantly recognisable to an anglophone audience but sounds unremarkable to a Czech one. The footnote says simply: “Have you read *Alice in Wonderland*? If not, now’s the right time. My version was translated by Anna and Aloys Skoumal” (Pratchett 1998, p. 28).

This tendency towards relatively less helpful but more amusing forms of footnote is markedly prominent especially when reading the novels in chronological order, as Kantůrek’s patience towards repeated explanations of reoccurring facts diminishes over time. A good example of this is the term coprolite, glossed for the first time in *Muži ve zbrani* (number 15) as: “A fossil that allows us to study the final products of the digestive tracts of ancient animals” (*Men at Arms*, Pratchett 1997b, p. 165); by *Nohy z jilu* (number 20), the reader receives only: “The term coprolite can be found in any dictionary” (*Feet of Clay*, Pratchett 1999a, p. 157). Likewise, notes pointing to other *Discworld* books are written with a wry acknowledgement that most readers will not require them; by the time of *Zaslaná pošta*, the 33rd *Discworld* novel, the reference to the vampire’s League of Temperance is explained thusly: “There might still be people who returned after ten years abroad, or from prison, or have only recently learnt to read, and this is thus their first *Discworld* novel. Those are now likely wondering [...]” (*Going Postal*, Pratchett 2005, p. 314). This constant awareness of Kantůrek’s readership – many of whom he would have met in person as a frequent visitor to fantasy conventions and signing events – is one of the most prominent features of these later footnotes, bringing an element of humanity and a certain level of intimacy into these books. This awareness is likewise seen in Kantůrek’s recognition of various forms of feedback, including the criticism his translation sometimes receives. His responses to these, sarcastic as they sometimes are, still retain some element of fun, such as in a footnote found in *Poslední hrdina*, where he explains the use of the term “furlong” as ‘měř’ with: “This time I did not change these into metric, so that some purist or

¹⁴ *Discworld*’s Überwald is inhabited by vampires and werewolves.

other know-it-all won't be checking my millimetres" (*The Last Hero*, Pratchett 2003, p. 18) As the time progresses, the footnotes get ever longer and the information included in them goes far beyond a simple statements of fact. Many of them include recommendations for further reading, such as in a footnote to *Čarodějky na cestách*, where Kantůrek describes a mongoose with its Latin name and a suggestion to read Rudyard Kipling's short story *Rikki-Tikki-Tavi* (*Witches Abroad*, Pratchett 2011b, p. 628), and even recipes, curiously most often for cocktails.¹⁵

Kantůrek's familiarity and trust in his readership is further mirrored in footnotes that speak to them as to an audience aware of the fact they are reading a translation. This peek behind the curtain of the translation process is always incorporated so as to complement the humorous tone of the book, such as the following footnote explaining the meaning of *asafetida* in *Sekáč*: "It is true that asafetida has the beautiful Czech name of 'devil's dung', but as this is a recipe for a meal and not for an ointment against dry skin, I kept the name in Latin. This tends to be the better option in the case of many a foreign recipe" (*Reaper Man*, Pratchett 2011b, p. 75). At other times, Kantůrek admits to the fallibility of his own work, such as in the following footnote attached to Pratchett's joke: "Bishops move diagonally. That's why they often turn up where the kings don't expect them to be" in *Malí bohové*. The footnote glossing this untranslatable wordplay says: "I get the English joke, but I didn't manage to 'get' it into Czech. In English, a Bishop is not only a religious title, but also the name of a chess piece known here as the Archer" (*Small Gods*, Pratchett 1997a, p. 286). Interestingly, it is not only the translator who reveals the joys and troubles of translating Pratchett's oeuvre from English into Czech. The preface to *Buch!* contains a lengthy list of possible translations of the English title of the book, taken from a fan survey prior to its publication, and presented as a "publisher's footnote"¹⁶ (*Thud!*, Pratchett 2006, n.p.). This constant awareness of the reader's presence, and especially of the fact that the reader will most likely be Czech,¹⁷ is present especially in footnotes that Kantůrek uses in order to bridge the cultural

¹⁵ For Banana Daiquiri in *Čarodějky na cestách* (*Witches Abroad*, Pratchett 2011b, p. 503), for an unknown cocktail similar to Between the sheets in *Muži ve zbrani* (*Men at Arms*, Pratchett 1997b, p. 76), and possibly Kantůrek's own recipe for a variation on a Bloody Mary where the vodka is replaced with a Czech herbal bitter Becherovka in *Obléknu si půlnoc*, replacing the original joke about crème-de-menthe (*I Shall Wear Midnight* Pratchett 2011a, p. 186).

¹⁶ The publisher – presumably the editor-in-chief Talaš – has also left one other publisher's footnote in *Podivný regiment* (*Monstrous Regiment*, Pratchett 2004a, p. 237), where a character writes into a notebook, or *zápisník* in Czech. The publisher adds: "I so wanted to put a capital Z here, but younger readers have no way of knowing this brilliant publication". *Zápisník* with a capital Z was the title of a Czech exile literary journal published in New York between 1958 and 1962 (Scriptum 1999).

¹⁷ A somewhat ironic statement, given that this article is written by a Slovak scholar who understands Czech due to its linguistic closeness, and prefers the Czech translations due to their literary qualities and long familiarity.

differences between his own culture and *Discworld*, which remains for all its fantasy qualities firmly rooted in the British cultural context. This is done through carefully and usually highly entertaining analogies, such as the following footnote in *Poslední hrdina* which explains: “If you struggle to imagine a heroic pose, remember the Worker and the Kolkhoz Woman who were the symbol of one of the biggest film studios of a certain Eastern power” (*The Last Hero*, Pratchett 2003, p. 134). This reference to the logo of the Soviet studios Mosfilm, where the two hammer-and-sickle-wielding symbols indeed occupy a thoroughly heroic pose, would be immediately recognisable to the generation that grew up under Soviet influence, and prior to the arrival of the Marvel franchise.

All of the above listed examples, creative and funny in their own right as they are, do not go beyond the traditional scope of a translator's footnote aiming to subsidise what is missing in the target culture or to supplement the general understanding of an expected audience. However, Kantůrek's input grows beyond these confines, especially in the later *Discworld* books, where he stops acting as a translator and becomes a co-writer directly contributing to the text. A good example of these additions can be found in *The Thief of Time/Zloděj času*, which uses for its plot Pratchett's lifelong fascination with the chaos theory and contains the following statement: “Nine-tenths of the universe is the knowledge of the position and direction of everything in the other tenth. [...] It is unaccounted for because it is doing the accounting for the rest of it, and you cannot see the back of your own head” (Pratchett 1994, p. 2) The line is glossed with Pratchett's own, joke-adding footnote: “Except in very *small* universes” (emphasis in original). To this, Kantůrek adds in a footnote-to-footnote: “And at the barber's” (Pratchett 2002, p. 5). Not all of these comments complement Pratchett's writing; at times, they directly contradict the author, such as a footnote in *Pátý elefant*, where Pratchett makes up a list of fictional, vaguely Germanic-sounding meals suitable for the (gothic) Germany-inspired Überwald, such as “noggi – Buckwheat dumplings stuffed with stuff”. Kantůrek, dissatisfied with this seeming lack of creativity in Pratchett's food-related inventions, adds the following footnote: “While I hold the author in the highest possible regard, I think it would have sufficed to go through one good Eastern European cookbook and he would have found far more wonderful recipes and meals than he was able to make up in this case” (*The Fifth Elephant*, Pratchett 2001, p. 151).

Another feature of these additional footnotes are Kantůrek's own anecdotes, showing the human being with interests and occupations of his own behind the translations. Perhaps the funniest can be found in the following scene in *Zimoděj*, where a bookseller is tasked to find a book based on a particularly unhelpful description. Kantůrek's footnote uses this occasion to add a story from his own career as a bookseller, where a customer buying a

book titled *The Life and Times on the Court of king Rudolf II* asked whether the store stocked the first volume as well (*Wintersmith*, Pratchett 2007b, pp. 222-223). At other times, Kantůrek shares his own problems with snoring when commenting on a character with a similar affliction (*Wintersmith/Zimoděj*, Pratchett 2007b, p. 246), wonders if Pratchett saw an iconic Czech comedy about the Slavic water spirit *vodník* (Pratchett 2005, p. 181), or adds the following to a character named Locomotion/Lokomotiva in *Pod parou*: “You find that funny? Then don’t. The latest statistics show that Czech baby prams carry [...]” (*Raising Steam*, Pratchett 2015a, p. 204), followed by a list of increasingly more exotic sounding names found in recent birth censuses. Perhaps the most interesting of these additional footnotes can be found in *Obléknu si pŕlnoc*, where Kantůrek not only comments on Pratchett’s work, but directly mentions their connection in real life. Addressing a joke that rests on a reference to the song Long Tall Sally by Little Richard, Kantůrek’s lengthy footnote begins with: “It is with real pleasure that I note that this name proves that Mr Pratchett and I were born within a week of each other. It is a reference to a song that accompanied us throughout our lives, and is older than Beatles or Elvis Presley, although it was sung by both of them” (*I Shall Wear Midnight*, Pratchett 2011a, pp. 230-231). The footnote continues with mentions of other musicians who performed the song throughout the years, including various Czech singers and Kantůrek himself. Footnotes such as these remind the reader that both the author and the translator are living human beings with dates of birth and preferred music. At the same time, by consciously placing himself alongside Pratchett, without any of the usual hierarchies of the secondary nature of translation, Kantůrek elevates the role of a translator and places him on equal footing with the author himself.

5. Conclusion

Far from the derivative, counting-inevitable-losses discourse that surrounds translation in common parlance, Kantůrek’s translation elevates the original source text so that it can not only stand proudly alongside the original version, but sometimes even surpass or supplement its original brilliance. As the by necessity short overview of the 379 footnotes he adds to the *Discworld* novels attests, these range from the educational to the uselessly cryptic, they showcase the breadth of the translator’s research, cleverly adjust for cultural variables between the two source and target countries, and enter into conversation with the author himself, whether to correct, complement or simply acknowledge the presence of two authorial voices in these translations. At the same time, Kantůrek’s tongue-in-cheek sarcastic tone in these footnotes matches remarkably well with Pratchett’s own writing,

creating a translation that is well suited for both the Czech fantasy-reading public, and the Czech sense of humour. This symbiosis is also visible on the strong Czech local presence of the Pratchett fandom, a fact which interestingly impacted the author's own work. According to an interview with his Czech publisher, Pratchett loved visiting the Czech Republic and exploring its culture and folklore, which trickled down into his novels – the inclusion of golems, which are traditionally tied with stories of Prague's Jewish quarter, is supposedly one of these influences (Aktuálně.cz 2013). This symbiotically connected relationship between author and translator and through them of the source and target cultures enhance the reading experience and create translations that gain, rather than lose in the process of linguistic transfer.

Although the reasons for why Kantůrek included such a wealth of additional and highly original footnotes was likely a combination of his own creativity, the playfulness of the source text and the relative lack of editorial constraints, they become a fascinating study on the value of the translator's voice from a translation studies perspective. Kantůrek's footnotes use a traditionally undervalued paratextual elements and utilise them in order to reinsert the person of the translator back into the text, in ways that are entertaining enough that very few readers would willingly forego reading them. The "transitional field" of the paratext and the borderland of the footnote (Genette 1997, p. 319) become coveted instances where the reader has an opportunity to form a kind of parasocial relationship with the translator as well as with the author, blurring the lines in the traditional two-way exchanges between author, translator and reader and replacing it with a communication triad. Kantůrek's example opens up a broad range of further possibilities for similar stepping up from the shadows of invisibility and highlighting both the hard work and considerable creative abilities that are inevitably part of a good translator's toolkit. It is no surprise that it is in fantasy where this kind of experimental dialogue found its place, as the genre is by definition supporting creativity in both content and form. However the footnote's adaptability and well-accepted presence in both literary fiction and non-fiction works could make them into the ideal vehicle for raising the translator's voice from its traditional obscurity and to elevate it so that it stands alongside the author's in equal regard.

Bionote: Eva Spišiaková is a Lecturer in Translation Studies at Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia. Her current project is positioned at the intersection of Translation Studies and Critical Disability Studies, and she focuses on the changing depiction of disabled characters in translated literature of the former Eastern Bloc. Her interests also include translation history, the study of paratext, and the intersection of translation with LGBTQ+ issues. She is the author of *Queering Translation History: Shakespeare's Sonnets in Czech and Slovak Transformations* (2021) and the co-editor of the *Routledge Handbook of Translation and Health* (2021).

Author's address: espisiakova@ukf.sk

References

- Aktuálně.cz. 2013, *Pratchett byl jako můj starší brácha, říká jeho vydavatel*. <https://video.aktualne.cz/dv/vt/pratchett-byl-jako-muj-starsi-bracha-rika-jeho-vydavatel/r~1a7fc750c98511e4ad630025900fea04/> (8.7.2024).
- ASSFH. 2017, *Přehledy udělených cen*, in “Cena Akademie SFFH od roku 1995 do současnosti” <http://interkom.vecnost.cz/~asffh.htm> (4.7.2024).
- Benstock S. 1983, *At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text*, in “PMLA” 98 [2], pp. 204-225.
- Booth W. C. 1983, *The Rhetoric of Fiction, Second Edition*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Effron M. 2010, *On the Borders of the Page, on the Borders of Genre: Artificial Paratexts in Golden Age Detective Fiction*, “Narrative” 18 [2], pp. 199-219.
- Fielding H. 1749, *The History of Tom Jones, a Foundling*, Andrew Millar, London.
- Genette G. 1997, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Genette G., & Maclean M. 1999, *Introduction to the Paratext*, “New Literary History” 22 [2], pp. 261-272.
- Gibbon E. 1776, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, Strahan & Cadell, London.
- Haroon H. 2019, *The Use of Footnotes in the Malay Translation of A Thousand Splendid Suns*, in “Translation and Interpreting” 11 [1], pp. 130-146.
- Honcoopová H. 1997, *Sto básní*, Národní galerie v Praze, Prague.
- Magat J. A. 2010, *Bottomheavy: Legal Footnotes*, “Journal of Legal Education” 60 [1], pp. 65-106.
- Maloney E. J. 2005, *Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach*, The Ohio State University, Columbus.
- Melville H. 1851, *Moby-Dick; or, The Whale*, Harper & Brothers, New York City.
- Miao J. and Salem A. 2008, *The Specificity of Translator's Notes. Textometrical Analysis of the Footnotes in Fu Lei's Translation of Jean-Christophe by Romain Rolland*, in Xia R. (ed.), *Using Corpora in Contrastive and Translation Studies*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, pp. 79-108.
- Mounin G. 1963, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris.
- Paloposki O. 2010, *The Translator's Footprints*, in Kinnunen T. and Koskinen K. (eds.), *Translator's Agency*, Tampere University Press, Tampere, pp. 86-107.
- Pratchett T. 1991, *Witches Abroad*, Harper Collins, London.
- Pratchett T. 1994, *The Thief of Time*, Harper Collins, London.
- Pratchett T. 1996, *Erik*, Talpress, Prague.
- Pratchett T. 1997a, *Malí bohové [Small Gods]*, Talpress, Prague.
- Pratchett T. 1997b, *Muži ve zbrani [Men at Arms]*, Talpress, Prague.
- Pratchett T. 1998, *Zajímavé časy [Interesting Times]*, Talpress, Prague.
- Pratchett T. 1999a, *Nohy z jílu [Feet of Clay]*, Talpress, Prague.
- Pratchett T. 1999b, *Poslední kontinent [The Last Continent]*, Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2000, *Carpe Jugulum*, Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2001, *Pátý elefant [Fifth Elephant]*, Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2002, *Zloděj času [The Thief of Time]*, Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2003, *Poslední hrdina [The Last Hero]*, Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2004a, *Podivný regiment [Monstrous Regiment]*, Talpress, Prague.

- Pratchett T. 2004b, *Svobodnej národ* [*The Wee Free Men*], Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2005, *Zaslaná pošta* [*Going Postal*], Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2006, *Buch!* [*Thud!*], Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2007b, *Zimoděj* [*Wintersmith*], Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2008, *První příběhy ze zeměplochy* [*First stories from the Discworld*], Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2009a, *Příběhy ze zeměplochy: Čaroprávnost a Mort* [*Stories from Discworld: Equal Rites and Mort*], Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2009b, *Příběhy ze zeměplochy: Magický prazdroj a Soudné sestry* [*Stories from Discworld: Sourcery and Wyrd Sisters*], Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2010, *Příběhy ze zeměplochy: Pyramidy a Strážé! Strážé!* [*Stories from Discworld: Pyramids and Guards! Guards!*], Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2011a, *Obléknu si půlnoc* [*I Shall Wear Midnight*], Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2011b, *Příběhy ze Zeměplochy: Sekáč a Čarodějky na cestách* [*Stories from Discworld: Reaper Man and Witches Abroad*], Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2012, *Šňupec* [*Snuff*], Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2014a, *Jingo*, Victor Gollancz Ltd, London.
- Pratchett T. 2014b, *Moving Pictures*, Victor Gollancz Ltd, London.
- Pratchett T. 2014c, *The Colour of Magic*, Victor Gollancz Ltd, London.
- Pratchett T. 2015a, *Pod parou* [*Raising Steam*], Talpress, Prague.
- Pratchett T. 2015b, *The Shepherd's Crown*, Harper Collins Publishers, London.
- Pratchett T. 2017, *Monstrous Regiment*, Victor Gollancz Ltd, London.
- Pratchett T. 2019, *Raising Steam*, Victor Gollancz Ltd, London.
- Reflex. 2000, *Jan Kantůrek*, <https://web.archive.org/web/20080815165044/http://reflex.cz/Clanek528.html> (25.6.2024).
- Scriptum 1999, *Zápisník*, <https://scriptum.cz/cs/periodika/zapisnik> (9.7.2024).
- Sterne L. 1759, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Ann Ward, London.
- Tolkien J. R. R. 1991, *The Lord of the Rings*. Houghton Mifflin Company, London.
- Wilkins R. 2023, *Terry Pratchett: A Life With Footnotes: The Official Biography*, Penguin, London.
- Zerby C. 2002, *The Devil's Details: A History of Footnotes*, Invisible Cities Press, Montpelier, Vermont.

LE TRADUZIONI ITALIANE DEI ROMANZI DI ARKADIJ E BORIS STRUGACKIJ

Il difficile destino editoriale di due scrittori non dissidenti

GIULIA BASELICA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Abstract – From the extensive literary output of Arkadij and Boris Strugackij (the complete works currently published in Russia comprise thirty-three volumes), Italian readers were already conversant with certain titles at the beginning of the 1960s, due to the efforts of the Russian-born journalist and French national Jacques Bergier, who proposed the inclusion of three short stories by the Strugackij brothers in the collection 14 Short Stories of Russian Science Fiction, published by Feltrinelli in 1961. This was followed by a series of novels published in the 1980s. The 1990s saw a paucity of publications by the Strugackij brothers, whereas the 2000s witnessed a resurgence of interest in the literary output of these two Soviet writers. This was evidenced by the appearance of new translations of previously published works and the release of titles that had not previously been available in Italy. The purpose of this paper is to provide an overview of the publication history of Strugackij's novels and short stories in Italy, situated within the cultural context of the period between the 1960s and the 2000s. In particular, the role of translation and the emergence of new literary media will be examined in depth.

Keywords: Soviet science-fiction; Arkadij and Boris Strugackij; Italian Translation of Soviet science-fiction.

La science-fiction non è una profezia, ma una proiezione appassionata dell'oggi su un avvenire mitico: e per questo aspetto partecipa della letteratura e della poesia
(S. Solmi "Prefazione", in "Le meraviglie del possibile", 1959).

1. Le narrazioni dei fratelli Strugackij nell'editoria italiana

A partire dal 2017 e a distanza di dodici anni dalla ripubblicazione di un romanzo in realtà apparso per la prima volta in versione italiana nel 1989, *È difficile essere un dio*, le narrazioni della celebre coppia di scrittori sovietici

Arkadij e Boris Strugackij sono oggetto di particolare interesse da parte di alcuni editori italiani,¹ proprio quando la casa editrice russa Sidorov vara il progetto della pubblicazione in trentadue volumi *dell'opera omnia* dei fratelli Strugackij, prodotta dal 1941 al 2004.

Può quindi essere interessante compiere una ricognizione della produzione letteraria dei due scrittori pubblicata in Italia² e proporre alcune conseguenti riflessioni sulla ricezione della loro opera da parte della cultura italiana.³

L'esordio italiano di Arkadij e Boris Strugackij avviene nel 1961, con tre racconti inclusi nella raccolta *14 Racconti di fantascienza russa*. Nello scritto *Al lettore* si dichiara l'intento dell'editore Feltrinelli: "Questa raccolta di racconti è nata, nella mente dell'editore, prima di tutto come antidoto alla banalità" (Bergier 1961, p. 5) e precisa la finalità dell'opera:

Lo scopo di questa antologia non è di fare la storia della fantascienza in URSS [...], ma di fornire una veritiera radiografia della situazione della fantascienza nell'Unione Sovietica in questi anni ronzanti di sputnik, di lunik e di progetti interplanetari; di offrire al lettore occidentale un'idea il più possibile esatta della particolare mentalità, del tipo di immaginazione fantastica, della carica sentimentale di quel tale cittadino sovietico che è destinato, verosimilmente, a diventare in un breve giro di mesi il primo uomo nello spazio. (Bergier 1961, p. 6)

In questo stesso scritto si riporta, inoltre, una frase contenuta in una lettera inviata all'Editore dagli stessi fratelli Strugackij: "I racconti che vi abbiamo indicato [...] ve li abbiamo proposti semplicemente perché, tra la produzione di quegli anni, sono quelli che più piacciono a noi e ai nostri appassionati di fantascienza" (Bergier 1961, p. 6). L'apparizione dei loro tre racconti sulla scena editoriale italiana si deve non soltanto all'entusiasmo di Giangiacomo

¹ Questi i titoli pubblicati: *Un miliardo di anni prima della fine del mondo*, trad. di Paolo Nori (Marcos y Marcos, 2017); *La chiocciola sul pendio*, trad. di Daniela Liberti (Carbonio, 2019); *Lunedì inizia sabato: favola per collaboratori scientifici di livello base*, trad. di Andrea Cortese (Ronzani, 2019); *La città condannata*, trad. di Daniela Liberti (Carbonio, 2020); *L'isola abitata*, trad. di Valentina Parisi (Carbonio, 2021); *L'albergo dell'alpinista morto*, trad. di Daniela Liberti (Carbonio, 2022); *L'ultimo cerchio del paradiso*, trad. di Stefano Ternavasio (Mondadori 2022); *Destino zoppo*, trad. di Daniela Liberti (Carbonio 2023); *Lo scarabeo nel formicaio*, trad. di Claudia Scandura (Carbonio 2024).

² Per una ricognizione della letteratura fantascientifica russo-sovietica tradotta in Italia, limitatamente al periodo 1991-2024, si veda: Cifariello 2024.

³ In argomento si segnalano i contributi critici pubblicati, in anni recenti, da studiosi e traduttori: la recensione al romanzo *La chiocciola sul pendio* (Caramitti 2014); gli approfondimenti critici relativi ai romanzi *L'isola abitata*, di Valentina Parisi (Parisi 2021) e *Lo scarabeo nel formicaio* di Claudia Scandura, autrice della ritraduzione del romanzo (Scandura 2024), da lei originariamente tradotto per Editori Riuniti (1988); il saggio di Dmitry Novokhatskiy (Novokhatskiy 2023).

Feltrinelli e al suo interesse per la letteratura sovietica, bensì anche all'iniziativa di Jacques Bergier,⁴ curatore dell'antologia.⁵

Due dei tre racconti pubblicati⁶ nella raccolta, *Zabytyj eksperiment* (*L'esperimento dimenticato*) e *Šest' spiček* (*I sei fiammiferi*) sono tradotti rispettivamente da Raisa Ol'kenickaja Naldi e Valentina Preobraženskaja.

Raisa Naldi (1886-1978) è nota da lungo tempo negli ambienti editoriali, in quanto attiva traduttrice già dagli anni Venti, per la versione italiana dell'*Antologia dei poeti russi del XX secolo*, pubblicata dalla milanese Treves nel 1924. La sua intensa attività di traduttrice e poetessa si conclude nel 1971 con la traduzione della trilogia *Infanzia, Adolescenza, Giovinezza* di Lev Tolstoj, edita da Vallecchi (Pagani 2020). Di Raisa Ol'kenickaja Naldi è cugina Valentina Preobraženskaja, anch'ella traduttrice oltre che, soprattutto, musicista. Scarse le informazioni biografiche (Pagani, Piccolo 2013), ma numerose le sue traduzioni, pubblicate a partire dagli anni Venti. Il suo esordio avviene con la pubblicazione della versione italiana del racconto *Vagabondi* di Vladimir Lidin, sul periodico "La fiera letteraria", nell'ottobre del 1929. *I sei fiammiferi*, insieme ad altri racconti contenuti nella stessa raccolta – *I granchi camminano sull'isola* di Anatolij Dneprov, *La macchina CE modello n. 1* e *Il risveglio del professor Bern* di Vladimir Savčenko – sono probabilmente gli ultimi titoli da lei tradotti.

La versione italiana del racconto di Arkadij e Boris Strugackij, *Il bianco cono di Alaid* è firmata da Renato Angelozzi: un'eccezione nell'attività del traduttore, che si è essenzialmente occupato di monografie di argomento storico – *Storia di Roma* di Sergej Kovalev (Rinascita, 1954); *Scritti scelti di Mao Tse-Dun* (Rinascita, 1956); *La battaglia di Stalingrado* di Vasilij Čujkov (Editori Riuniti, 1956) – e filosofico – con Filippo Frassati e Ignazio Ambrogio traduce l'opera collettanea di Otto Kuusinen et al. *Principi elementari del marxismo* (Editori Riuniti, 1960).

Due anni dopo la pubblicazione dell'antologia feltrinelliana appare un nuovo racconto dei fratelli Strugackij, *Spontannyj refleks* (*Riflesso*

⁴ Giornalista, scrittore e ingegnere chimico di formazione, Jacques Bergier (1912-1978) era di origine ebraico-ucraina (Jakov Michajlovič Berger erano i suoi originari nome, patronimico e cognome). La sua eclettica personalità lo indusse a coltivare i più disparati interessi che annoveravano, fra gli altri, il paranormale e le pseudoscienze. Contribuì ampiamente alla diffusione della fantascienza in Francia, anche attraverso il movimento, da lui stesso fondato, del realismo fantastico, il cui organo di pubblicazione era la rivista "Planète".

⁵ È interessante rilevare che Bergier curò anche la versione francese di una raccolta di racconti di fantascienza sovietica, tuttavia pubblicata due anni dopo l'edizione italiana (Bergier 1963). L'edizione francese era la riproduzione, modificata, della raccolta sovietica *Zolotoj lotos*, curata da Anatolij Varšavskij e pubblicata nel 1961 dalla casa editrice moscovita Molodaja gvardija. L'antologia edita da Feltrinelli presenta sostanzialmente gli stessi autori, ma racconti diversi.

⁶ I titoli delle traduzioni italiane dei romanzi citati saranno indicati tra parentesi tonde e in carattere corsivo se editi in tale formulazione; tra parentesi quadre e in carattere tondo se inediti in Italia o pubblicati con altro titolo.

spontaneo), nel volume n. 28 della collana “Galassia”, specializzata in fantascienza e pubblicata dalla casa editrice La Tribuna, come appendice del racconto di Aleksandr Beljaev *Elephas Sapiens*. La traduzione, probabilmente indiretta, è di Maurizio Gavioli.⁷

Da non dimenticare, nel 1965, *Ispytanie SKR (Esperimento “SEC”)* nella traduzione di Salvatore Petix.⁸ Il racconto è contenuto in una corposa raccolta intitolata *Fantascienza: Guerra sociale?*, che contempla una selezione di narrazioni fantascientifiche di vari Paesi europei, edita dall’editore milanese Silva.

Tra il 1966 e il 1967 la casa editrice FER licenzia nella collana “Fantascienza sovietica” sette volumi, due romanzi e cinque antologie di racconti della coeva fantascienza sovietica. Il primo titolo della collana è *Popytka k begstvu (Fuga nel futuro)*,⁹ romanzo breve dei fratelli Strugackij, tradotto da Renata Derossi.¹⁰ E il sesto volume della collana, la raccolta *Catastrofe planetaria*, presenta il racconto eponimo¹¹ scritto da Arkadij e Boris Strugackij.

Per leggere un loro nuovo testo il lettore italiano dovrà attendere il 1974, quando l’editore Dall’Oglio darà alle stampe la versione italiana del romanzo satirico *Vtoroe našestvie marsian (La seconda invasione dei marziani)*¹² nella traduzione di Mario Riccio e con la consulenza di Lev

⁷ Maurizio Gavioli tradusse dall’inglese romanzi di autori angloamericani e risulta da lui tradotto dall’inglese il romanzo del sovietico Ivan Efremov *Incontro su Tuscara*. Inoltre, si rileva che la collana integrava le pubblicazioni di narrativa breve proposte dal periodico italiano “Galaxy”, che traeva dalla rivista statunitense “Galaxy Science Fiction” i testi di argomento fantascientifico da presentare al pubblico italiano. Nella nuova traduzione, firmata da Siria Seleni, il racconto è apparso nel 2003 con il titolo *Iniziativa* nel volume n. 33 della collana “Futuro Europa” per i tipi di Perseo libri, casa editrice specializzata nel genere fantastico.

⁸ Nello stesso anno Salvatore Petix pubblica una *Grammatica della lingua russa* (Signorelli, 1965) e la traduzione dei *Racconti* di Maksim Gor’kij (UTET 1965) e, due anni prima, per l’editore Silva ha tradotto l’opuscolo informativo *Laboratorii kosmosa (I laboratori spaziali)* redatto dai fisici Georgij Ždanov e Igor’ Tindo. Nel ’66 pubblica la ponderosa *Storia e antologia della letteratura russa* (Signorelli) e, nel ’72, esce la sua traduzione delle *Fiabe satiriche russe: dalla raccolta di D. M. Moldavskij* (Garzanti).

⁹ La traduzione semantica del titolo originale è, in realtà, *Tentativo di fuga*, adottato nell’edizione del 1988 curata da Claudia Scandura per i tipi di Editori Riuniti.

¹⁰ Renata Derossi, probabile pseudonimo, pare aver tradotto esclusivamente titoli della collana dedicata alla fantascienza sovietica edita da FER: oltre alle citate narrazioni dei fratelli Strugackij, la traduttrice ha firmato la versione italiana dei racconti *Il pianeta dei virus* di Ariadna Gromova, *Passi nell’ignoto* di Sever Gansovskij, *La mummia purpurea* di Anatolij Dneprov.

¹¹ La resa del titolo originale, *Dalëkaja raduga*, è piuttosto libera: la versione semantica sarebbe, infatti, “Un lontano arcobaleno”.

¹² Il titolo allude, satiricamente, al romanzo *The war of the worlds* di Herbert George Wells, pubblicato nel 1897, nel quale si descrive la prima invasione marziana delle contee inglesi meridionali. *Diario di un uomo ragionevole* è il sottotitolo del romanzo strugackiano che

Veršin in e Inisero Cremaschi.¹³ Seguirà un nuovo, lungo silenzio editoriale, al termine del quale, nel biennio 1988-1989, nella mondadoriana “Urania” appariranno il romanzo *Passi nel tempo*,¹⁴ versione indiretta dall’edizione inglese *The time wanderers*¹⁵ e *È difficile essere un dio (Trudno byt’ bogom)*.¹⁶

2. Il contesto editoriale di accoglienza: la fantascienza italiana

Nel periodo compreso tra il 1961 e il 1989 il lettore italiano dei fratelli Strugackij conosce soltanto cinque romanzi, due dei quali in traduzione indiretta e cinque racconti. Eppure gli anni Sessanta segnano la maturazione della loro visione del mondo e della loro produzione letteraria: nell’arco di sei anni i due fratelli scrivono ben nove romanzi completamente diversi l’uno dall’altro per i temi trattati, per lo stile e per la trama: *Dalëkaja raduga* [Un lontano arcobaleno], scritto nel 1962 e pubblicato l’anno successivo; *Trudno byt’ bogom (È difficile essere un dio)*, scritto nel 1963 e pubblicato l’anno seguente; *Ponedel’nik načinaetsja v subbotu (Lunedì inizia sabato)* e *Chiščnye vešči veka* [Le cose predatorie del secolo], scritti entrambi nel 1964 e pubblicati nel 1965; *Ulitka na sklone (La chiocciola sul pendio)*, scritto nel 1965 e pubblicato nel 1968; *Gadkie lebedi* [Brutti cigni], scritto nel 1967 e pubblicato nel 1972; *Obitaemyj ostrov (L’isola abitata)*, scritto nel 1968 e

prefigura la personalità del protagonista, di nome Febo Apollo, il quale, prima di diventare casuale testimone dell’invasione aliena, non ha mai preso alcuna decisione.

¹³ Mario Riccio è autore, con Giuseppe Castoldi, della traduzione del saggio biografico *Vita di Lenin* (Mursia 1971) della scrittrice, diplomatica e agente segreto russa Zoja Voskresenskaja.

Autore di libri per l’infanzia e di saggi di argomento storico, Lev Veršin in, poeta e critico letterario, nonché consulente di numerosi editori italiani, dal 1957 al 1994 tradusse in lingua russa innumerevoli opere di autori italiani, tra i quali figurano Pirandello, Calvino, Sciascia, Primo Levi, Bassani, Pavese, Rodari, Eduardo de Filippo, Buzzati, Eco.

Inisero Cremaschi, giornalista e critico letterario, negli anni Sessanta e Settanta dette un importante contributo alla divulgazione della fantascienza: fondò, per l’editore Dall’Oglio, la collana “Andromeda” e per l’Editrice Nord il periodico “Le colline”; curò le antologie *I labirinti del Terzo Pianeta* (Nuova Accademia, 1964), *Zoo-fantascienza* (Dall’Oglio, 1973), *Futuro* (Editrice Nord, 1978) e scrisse lui stesso alcuni romanzi e numerosi racconti (Catani 2014).

¹⁴ Il titolo originale russo è *Volny gasjat veter* e con il corrispondente titolo italiano il romanzo sarà pubblicato, sempre nella collana “Urania”, nel 2023.

¹⁵ La traduzione inglese apparve nel 1987 e, nel 2023, il romanzo uscì in una nuova versione con il titolo *The Waves Extinguished the Wind*, semanticamente affine all’originale *Volny gasjat veter*.

¹⁶ Dalla versione inglese *Hard to be a god* (1973), anch’essa traduzione indiretta dall’edizione tedesca *Es ist nicht leicht, ein Gott zu sein*, è la versione firmata da Marco Pensante di questo noto romanzo: usciranno due riedizioni della stessa traduzione (nel 1996 per i tipi di Mondadori e nel 2005 per Marcos y Marcos) e una nuova traduzione di Diletta Bacci, sempre per Marcos y Marcos. La traduzione inglese condotta sul testo originale apparirà, con lo stesso titolo, nel 2024.

pubblicato l'anno successivo; *Skazka o trojke (La favola della trojka)*, scritto e pubblicato nel 1989; *Vtoroe našestvie (La seconda invasione dei marziani)*, scritto nel 1966 e pubblicato nel 1967.

Si può dunque osservare che l'interesse editoriale italiano per la narrativa strugackiana, stimolato e alimentato da Jacques Bergier, si affievolisce alla fine degli anni Sessanta e alcuni dei titoli citati appariranno addirittura non prima del secondo decennio del nuovo secolo. È forse quindi opportuno considerare la collocazione della produzione letteraria di argomento fantascientifico nel contesto italiano degli anni Sessanta e Settanta, rilevando la presenza di alcune riviste specializzate in tale genere. Tra queste si distingue “Futuro”, la cui breve esistenza (1963-1964) ha “il merito di essere forse la prima a impostare un discorso critico favorevole sulla potenzialità della fantascienza italiana” (Pagetti 2014, p.10). Un altro periodico, “Oltre il cielo”, attivo dal 1957 al 1970, pur non dedicato esclusivamente alla fantascienza, esce proprio negli anni della “corsa allo spazio” e pubblica materiali divulgativi tratti da riviste statunitensi e sovietiche (Iannuzzi 2014). Dal 1961 al 1979 la rivista “Galassia” – versione italiana della testata nordamericana “Galaxy” – “propone una fantascienza di maggior impegno critico e compositivo, con traduzioni integrali per le opere di autori stranieri, primi tentativi di inquadramento critico, alcuni testi di autori italiani dalle ambizioni fino a questo momento sconosciute” (Iannuzzi 2014, p. 161). Da ricordare infine anche la rivista “Robot”, che esordisce nel 1976 e pubblica articoli saggistici e narrativa breve, proponendo anche antologie di racconti e volumi di argomento fantascientifico mediante la collaborazione con la casa editrice Armenia.

Nonostante le iniziative editoriali intraprese dalle riviste e gli isolati contributi critici, in quegli anni la fantascienza in Italia è confinata “ai sobborghi periferici (o considerati tali) della letteratura popolare e di massa, quella che per molto tempo fu chiamata con notevole disprezzo ‘paraletteratura’” (Pagetti 2014, p. 11). E un ulteriore ostacolo alla divulgazione della letteratura di argomento fantascientifico è costituito, da un lato, da un generale disinteresse da parte dell'Accademia, dall'altro dalla quasi esclusiva predilezione, da parte dei critici e degli operatori editoriali, per la fantascienza anglo-americana (Iannuzzi 2014). Ne è significativa testimonianza la nota antologia *Le meraviglie del possibile*, curata, nel 1959, da Carlo Fruttero e Sergio Solmi, autore di un'illuminante *Prefazione*, nella quale egli raccomanda di volgere l'attenzione alla *science-fiction* “allargando i normali criteri del giudizio letterario fino ad accogliere, alla stregua di traslati e metafore espressive di stati d'animo e situazioni effettuali, anche gli spaesamenti utopici apparentemente più stravaganti e incongrui” (Solmi 2011, p. XXI). Il volume contiene ventinove racconti di venti autori, tutti di provenienza statunitense, con l'eccezione del britannico Herbert George

Wells e dello stesso Carlo Fruttero, il cui nome è celato dietro il curioso pseudonimo Charles F. Obstbaum. Nel 1961 Einaudi pubblica il *Secondo libro della fantascienza*,¹⁷ a cura di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, costituito da trentadue racconti firmati da quattordici autori statunitensi con l'eccezione dello scrittore mannese Thomas Nigel Kneale e di Franco Lucentini, *alias* Sidney Ward. La raccolta è completata da un'appendice che contiene il noto racconto *La biblioteca di Babele* di Jorge Luis Borges. È tuttavia con la collana mondadoriana "I romanzi di Urania", pubblicazione periodica avviata nel 1952 per iniziativa di Giorgio Monicelli, curatore fino al 1961 – inventore del neologismo 'fanta-scienza', traduzione del termine inglese *science fiction* – che la fantascienza si afferma come categoria editoriale e genere popolare (Iannuzzi 2014). Curatori della collana furono, dal 1964 al 1985, Fruttero e Lucentini, i quali contribuirono ad assegnare alla fantascienza edita in Italia una ben precisa connotazione:

Che la fantascienza secondo Fruttero e Lucentini sia cosa non solo non italiana, ma prettamente anglosassone, è confermato pienamente dal catalogo di "Urania" negli anni della loro cura, in cui scompaiono completamente, assieme agli italiani, anche i francesi, né si possono rintracciare autori di altri paesi europei o sovietici. (Iannuzzi 2014, p. 77)

La collana "Urania" ospiterà, nel 1988, infatti, come già ricordato, un primo titolo strugackiano, *Passi nel tempo*, solo dopo che la direzione della collana sarà stata affidata allo scrittore e traduttore Gianni Montanari. Nel 1996 il nuovo curatore, Giuseppe Lippi, pubblicherà, ancora in traduzione indiretta dall'inglese di Riccardo Valla, il romanzo *Ulitka na sklone* con il titolo *Il direttorato*.

A partire dalla fine degli anni Ottanta si assiste dunque a una nuova apertura verso la produzione letteraria dei fratelli Strugackij, anche se attraverso la mediazione della cultura angloamericana che, evidentemente, continua a essere considerata il riferimento essenziale per individuare le rotte sicure nel *mare magnum* della fantascienza.¹⁸

¹⁷ *Il giardino del tempo: il terzo libro della fantascienza e altri racconti*, a cura di Sergio Solmi e *Il quarto libro della fantascienza*, a cura di Fruttero e Lucentini, entrambi editi da Einaudi rispettivamente nel 1983 e nel 1991 completano la serie inaugurata da *Le meraviglie del possibile*.

¹⁸ È tuttavia doveroso ricordare l'interesse accademico volto a rilevare l'originalità e l'importanza della *Weltanschauung* dei fratelli Strugackij, testimoniato dall'ampia sezione loro dedicata nella monografia di Simonetta Salvestroni (Salvestroni 1984).

3. La fantascienza dei fratelli Strugackij: evoluzione di un genere letterario

È un contributo del giornalista Remo Guerrini, pubblicato nel 1977 nel fascicolo n. 12 della rivista “Robot”, a rivelare la ragione dello scarso favore editoriale di cui in Italia è oggetto la fantascienza sovietica, giudicata, nel complesso, “triste, chiusa nei limiti dell’imposto realismo socialista, troppo condizionata dal potere politico per dare risultati interessanti” (Iannuzzi 2014, p. 306). Nel periodo compreso tra la seconda metà degli anni Settanta e la seconda metà degli anni Ottanta, tale pregiudizio condanna all’inesorabile esclusione, dal contesto editoriale italiano, anche la produzione letteraria dei fratelli Strugackij.¹⁹ Eppure, già nei primi anni Sessanta, nei loro romanzi fantastici Arkadij e Boris Strugackij per primi si occupano della costruzione della pace nei mondi e assumono nei confronti della società sovietica contemporanea un atteggiamento realistico e obiettivo. Ne è testimonianza, per esempio, il romanzo *Polden’, XXII vek* [Mezzogiorno, XXII secolo], nel quale si palesa l’influenza esercitata dal romanzo *La nebulosa di Andromeda* di Efremov. In *Polden’, XXII vek*, costituito da venti racconti composti tra il 1959 e il 1962, la civiltà terrestre, raggiunta la perfezione preconizzata dall’utopia socialista, ha colonizzato il pianeta Marte e, grazie alla possibilità di compiere viaggi interplanetari, i terrestri del XXII secolo entrano in contatto con civiltà aliene. Gli esseri umani, tuttavia, nonostante la maturità e le straordinarie competenze tecnologiche di cui sono dotati, mostrano di non aver risolto i propri problemi e le proprie contraddizioni.²⁰ Ulteriore e interessante esempio è il romanzo *Stažëry* [Apprendisti] appartenente alla produzione strugackiana autenticamente e tradizionalmente fantascientifica: vi si descrive il viaggio del giovane Jurij Borodin, il quale dalla Terra raggiunge Saturno in un’epoca in cui l’umanità, pur avendo colonizzato l’intero sistema solare grazie al progresso tecnologico, continua a essere psicologicamente e spiritualmente primitiva e vittima della propria avidità.

Nel 1963 appare nelle edizioni di Molodaja gvardija l’opera che segna l’inizio di una nuova era nella *Weltanschauung* dei due scrittori sovietici e che anticipa una vera e propria conversione: *Popytka k begstvu* (*Tentativo di fuga*), ambientata nel XXIII secolo e incentrata sull’esplorazione del pianeta Saulia da parte di due amici terrestri, i quali scoprono che una parte degli

¹⁹ È opportuno segnalare, in questo contesto, l’iniziativa della piccola casa editrice siciliana Lunarionuovo, che nel 1986 pubblica, a cura di Mario Grasso ed Elena Kalina, il volume *I nipoti di Zamjatin. Antologia di fantascienza sovietica*. Tra i titoli raccolti figura il racconto *Perestaroč* (*Un matusa*, 1961), tradotto da Guido Canestri.

²⁰ Per un approfondimento sulla visione utopica rappresentata nel romanzo si veda: Bartoni 2005.

abitanti è dominata dai propri consimili.²¹ Volgendo nuovamente l'attenzione alla coeva editoria italiana constatiamo, in effetti, una innegabile attenzione per queste narrazioni: un racconto contenuto nella quarta parte del romanzo *Polden', XXII vek, Poraženie* [La sconfitta], nella versione lievemente modificata, *Belyj konus Aliada*, come si è ricordato, appare nella raccolta *14 Racconti di fantascienza russa*, mentre *Popytka k begstvu* esce, come si è visto, nelle edizioni FER. Dunque, si constata un iniziale e promettente interesse editoriale, suffragato dalla pubblicazione di traduzioni integrali e dirette. Nei due successivi decenni tale interesse viene meno e al lettore italiano è preclusa l'opportunità di seguire l'evoluzione letteraria di Arkadij e Boris Strugackij, i quali tra il 1964 e il 1965 rivoluzionano la propria strategia narrativa (Samorukova 2012).

Nel corso della stesura del romanzo *Ulitka na sklone* (1965) gli autori avvertono l'esigenza di sostituire la visione del futuro con la raffigurazione del presente: l'immagine della foresta – centrale nel romanzo, in quanto entità viva e feconda, dominata da misteriose divinità matriarcali, alla quale si contrappone il Direttorato, una microsocietà che mira a controllare e ad amministrare la foresta mediante una complicata e insensata burocrazia – acquisisce una marcata valenza simbolica che si sostituisce a quella fantascientifica (Samorukova 2012). Il mutamento del contesto temporale si accompagna a un progressivo approfondimento del tema della libertà, e un esempio rimarchevole di tale ricerca è il romanzo *Za milliard do konca sveta* (*Un miliardo di anni prima della fine del mondo*), scritto nel 1974 e pubblicato tre anni dopo.²² Il protagonista, Dmitrij Maljanov, è un astrofisico impegnato in uno studio complesso e importantissimo che riguarda le equazioni del moto. È sul punto di compiere una sensazionale scoperta, ma continue interruzioni e imprevedibili contrattempi ostacolano la sua concentrazione e l'avanzamento del suo lavoro, tanto da indurlo a credere in un complotto universale.

I tratti convenzionalmente fantastici non scompaiono dalle narrazioni strugackiane e svolgono una non convenzionale funzione. Nell'ambientazione sovietica, quindi contemporanea, delle loro storie, intrise di concreta quotidianità si innesta il meraviglioso al quale viene attribuita una spiegazione razionale o pseudo-scientifica. Tale “meraviglioso razionalizzato” o “pandeterminismo” (Samorukova 2012, p. 72), carattere

²¹ Significativi i contributi che attestano le discussioni interne alla fantascienza sovietica: ne sono esempi gli articoli di Evgenij Brandis e Vladimir Dmitrevskij (Brandis, Dmitrevskij 1964) e di Michail Emcev e Eremej Parnov (Emcov, Parnov 1965).

Sulla produzione letteraria dei fratelli Strugackij si segnala, tra i titoli più recenti, il saggio di Darko Suvin (Suvin 2023).

²² In Italia il romanzo sarà pubblicato soltanto nel 2017, nella traduzione di Paolo Nori, dalla casa editrice Marcos y Marcos.

essenziale della fantascienza, nei romanzi dei due fratelli subisce un processo di decostruzione e diventano oggetto di parodia, oppure, come nel romanzo *Piknik na obočine* (*Picnic sul ciglio della strada*), agli elementi e agli oggetti fantascientifici sono attribuite denominazioni fiabesche (gelatina di strega, anello bianco, palla d'oro, ecc.). Il singolare e fecondo contrasto fra quotidiano e dimensione fantastica rinvia a una questione essenziale nella prosa sovietica dell'epoca: la possibilità di accadimenti di qualsiasi genere in una quotidianità ormai sfuggita al controllo dell'uomo. E tale tematica trova espressione nel carattere criptico e periferico del meraviglioso (Todorov 1995, p. 59): ne sono esempi invenzioni come il razzo a fotoni, lo stereovisore, il teletrasporto, i vari pianeti, l'Istituto di Storia Sperimentale, ecc.

La dimensione fattuale e quotidiana dei romanzi strugackiani comporta inoltre il riorientamento della narrazione verso il punto di vista interiore del personaggio e il conseguente carattere discontinuo e frammentario dello stile, sprezzantemente classificato dalla critica sovietica come “eclettismo estetico” (Samorukova 2012). Ulteriore e interessante aspetto della struttura narrativa è la curvilinearità dell'intreccio, cui corrisponde la coeva dissoluzione della cosiddetta “fabula fondamentale”, essenziale principio strutturale di tutte le narrazioni sovietiche, nelle quali l'eroe, che è incarnazione dei più elevati valori sovietici, si sottopone al rito di iniziazione ontologica e compie il successivo percorso evolutivo, commettendo i convenzionali, se non rituali, errori per diventare egli stesso un modello per il lettore. Proprio all'iniziazione ontologica prescritta dal realismo socialista si contrappone il motivo della prova iniziatica dell'eroe strugackiano. Al centro del romanzo *Strana bagrovych tuč* [Il paese delle nuvole purpuree] si colloca, per esempio, la prova di coraggio e di amicizia fra i ricercatori che esplorano il pericoloso pianeta Venere; e tracce della risignificazione della fabula fondamentale si evidenziano nell'utopia raffigurata in *Polden', XXII vek*, nella quale l'iniziazione dell'eroe si svolge in più fasi successive nel tempo: dalla fine del XX secolo alla metà del XXII. I personaggi strugackiani, in quanto simbolica personificazione della natura, acquisiscono rapidamente un'autoconsapevolezza che diviene sempre più profonda sia mediante gli apporti del progresso tecnologico sia con l'armoniosa commistione di eroismo e umanità, quest'ultima espressa nella rappresentazione di situazioni quotidiane come le riunioni conviviali, le conversazioni tra amici, i dialoghi intorno ai falò. Nell'opera strugackiana il fantastico, infine, come in ogni consueta visione fantascientifica, realizza il conflitto generato dalla coesistenza con l'altro. L'evoluzione di tale conflitto si produce nel cambiamento del *locus*: un altro pianeta o ambiente abitativo da conquistare, un altro *socium* nel quale il diritto di espansione è limitato; un diverso mondo interiore (Samorukova 2012).

L'immagine dell'altro, motivo ricorrente del genere fantastico, nella produzione letteraria dei due autori non di rado in realtà riduce il portato fantascientifico stesso dei loro romanzi: proprio con il tema "dell'altro" Arkadij e Boris Strugackij si fanno interpreti di una problematicità letteraria che non appartiene alla fantascienza. Ne sono esempi i romanzi: *Tentativo di fuga*, dove gli animaleschi guardiani del pianeta Saulia rinviano al tema delle repressioni staliniane e dei GULAG; *La chiocciola sul pendio*, nel quale il femminile, come soggetto mostruoso, ricorda la prosa contadina sovietica (in particolare alcuni romanzi di Solženicyn e Rasputin) dove l'immagine della donna rimanda a una figura emblematicamente ignorante e arretrata anche se depositaria dei valori fondanti della civiltà russa; *Destino zoppo*, dove i bambini sono in possesso di un sapere superiore e si interrogano sul futuro.

Progressivamente, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, l'elemento fantastico muta, nell'opera dei fratelli Strugackij, fisionomia e funzione: deprivato di ogni spiegazione razionale, perde la propria centralità, che si sposta sull'eroe protagonista. Questi diviene soggetto riflettente e reagisce all'evento fantastico operando nella propria dimensione psicologica. Da componente di una comunità governata dal sentimento dell'amicizia si trasforma in soggetto solitario e incline all'autoanalisi.²³

Se, infine, al meraviglioso non è mai attribuita alcuna spiegazione pseudo-scientifica, sia nel narratore sia nel lettore permane, irrisolto, il dubbio relativo alla natura di quanto accaduto, e il finale non può che essere aperto, come in *Catastrofe planetaria*, *È difficile essere un dio*, *La chiocciola sul pendio*, *Picnic sul ciglio della strada*, e in altri romanzi (Samorukova 2012), titoli effettivamente pubblicati in Italia nell'arco di circa quattro decenni; tuttavia, la rapida disamina relativa all'interpretazione strugackiana dell'elemento fantascientifico, qui esposta, costituisce un immaginario quanto provocatorio interrogativo posto alla definizione di "opera ideale" da pubblicare nella collana "Urania":

quella che presenta più di un livello di lettura possibile: un livello di verosimiglianza e competenza scientifica, o di interessante riflessione filosofica, sociologica, di costume che possa giustificare i più provveduti, e un livello di affabulazione efficace che appassioni e stupisca anche il lettore in cerca di svago e divertimento. (Iannuzzi 2014, p. 40)

I romanzi che i fratelli Strugackij scrissero a partire dalla metà degli anni Sessanta presentano sicuramente i requisiti richiesti dalla collana "Urania"; ciononostante, come si è visto, ottengono scarsa attenzione da parte dei grandi editori. Se escludiamo l'iniziativa di Feltrinelli e di FER, oltre ai non rari racconti apparsi in periodici specializzati in letteratura fantascientifica, si

²³ Per un approfondimento sulla visione dell'uomo nell'opera strugackiana si veda: Introno 2007.

dovranno attendere gli anni Duemila per constatare un interesse – sempre essenzialmente da parte di case editrici indipendenti e di non grandi dimensioni come Carbonio, Marcos y Marcos, Ronzani – costante, talvolta (è il caso di Carbonio) sostenuto dall'intento progettuale di costruire o ricostruire il percorso creativo dei due scrittori, proponendo traduzioni inedite in Italia o nuove traduzioni. Alla casa editrice Marcos y Marcos si devono la già citata traduzione inedita di *Un miliardo di anni prima della fine del mondo* (2017) e la prima versione integrale dal russo del romanzo *È difficile essere un dio* (2023),²⁴ firmata da Diletta Bacci. Entrambi i titoli sono pubblicati nella collana “Gli alianti”, dedicata a opere narrative del Novecento e contemporanee, tra le quali figurano narrazioni di argomento fantastico e fantascientifico.

L'editore vicentino Ronzani, infine, pubblica due romanzi inediti in Italia, rispettivamente nel 2019 e nel 2023, *Lunedì inizia sabato* e *La favola della trojka*, entrambi tradotti da Andrea Cortese.

4. Dialogo asincrono fra culture. Considerazioni conclusive

La breve disamina della produzione letteraria dei fratelli Strugackij edita in Italia dal 1961 al 2024 mostra un innegabile interesse, tuttavia asincrono, rispetto all'originaria pubblicazione in Unione Sovietica: i maggiori titoli dei due scrittori non di rado appaiono infatti in lingua italiana a distanza di decenni. È forse possibile tentare di individuare le ragioni di tale asimmetria nel confronto dialogico fra le due culture considerando, innanzi tutto, sia il pregiudizio formulato da Remo Guerrini sia le scelte editoriali di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, secondo i quali la fantascienza è esclusivamente di matrice angloamericana. Di conseguenza, anche quando si ammette la presenza di narrazioni fantascientifiche di altra provenienza culturale, la selezione dei relativi titoli è comunque suggerita da editori, critici, direttori di riviste specializzate americani: si tratta, sostanzialmente, di opere sovietiche acquisite e assimilate dalla cultura angloamericana. E in tale processo svolge un ruolo non secondario il giudizio che esprimono gli attori dell'editoria. È interessante rilevare che se Arkadij e Boris Strugackij furono i primi autori

²⁴ Sulla complessa vicenda editoriale italiana del romanzo si veda: Cifariello 2021. Ad Alessandro Cifariello si deve la prima traduzione italiana del racconto *Bednye zlye ljudi* (*Povera gente crudele*), scritto nel 1963 e pubblicato nel 1990. La traduzione di Cifariello è pubblicata di seguito al sopraccitato contributo critico

sovietici a pubblicare un racconto²⁵ nel periodico “Amazing Stories” (maggio 1959), la prima rivista americana specializzata in *science-fiction*, la loro accoglienza nell’editoria fantascientifica americana non ottenne la totale approvazione. I racconti *An emergency case* (*Čresvyčajnoe proisšestvie*) e *Wanderers and Travellers* (*O stranstvujuščich i putešestvujuščich*) inclusi nella raccolta *Path into the Unknown: the Best Soviet Science Fiction* (1968), segnalati sulla rivista “Galaxy”, sono oggetto di una recensione dai toni impietosamente sarcastici: *Wanderers and Travellers*, erroneamente attribuito dal recensore al solo Arkadij, “è una storia che, in apparenza è poetica e tocca le corde del sentire umano. È costruita intorno a uno scontato stratagemma, strumentale all’intento dell’autore – che avrebbe dovuto cominciare la storia proprio nel punto in cui l’ha abbandonata – di provocare nel lettore un brivido a buon mercato” (Budrys 1968, p. 188).

Una possibile ragione della generale, difficoltosa diffusione dell’opera dei fratelli Strugackij negli Stati Uniti e in Italia potrebbe essere ascritta alle interpretazioni culturali della Guerra fredda da parte dei due blocchi contrapposti, in parte espresse nella narrativa di consumo, essenzialmente nel genere *thriller* o *spy stories* e, naturalmente, nella *science-fiction*. Se il tema della guerra nucleare ricorre nella narrativa fantascientifica statunitense, nella narrativa sovietica è quasi assente (Maus 2012) e, probabilmente, la competizione nella corsa allo spazio – che ha inizio con il lancio del satellite sovietico Sputnik nel 1957 e termina con l’allunaggio della navicella spaziale americana Apollo 11 nel 1969 – si riverbera nelle rispettive narrazioni fantascientifiche e nelle conseguenti reazioni.

In Italia, come si è visto, i maggiori romanzi di Arkadij e Boris Strugackij appaiono o riappaiono intorno alla fine del primo decennio del XXI secolo – proprio nell’epoca in cui sono ambientate alcune loro narrazioni – in un nuovo contesto storico²⁶ e per un lettore forse ora dotato di più efficaci strumenti interpretativi: “la traduzione è più tarda dell’originale, e segna appunto, nelle opere eminenti, che non trovano mai i loro traduttori d’elezione all’epoca in cui sorgono, lo stadio della loro sopravvivenza” (Benjamin 1995, p. 41).

²⁵ Si trattava del racconto *Initiative* (*Spontannyj refleks*, 1958), edito in Italia, come già ricordato, con il titolo *Riflesso spontaneo*. Fu proprio questo racconto a condurre i due scrittori nel mondo della fantascienza (Volodichin, Praškevič 2011).

²⁶ Il conflitto tra Russia e Ucraina, iniziato nel 2022 e tuttora in corso, con la conseguente contrapposizione di fazioni che ricordano i blocchi occidentale e orientale della Guerra fredda, non ha determinato, almeno per il momento, la sospensione del progetto editoriale relativo alla diffusione dell’opera strugackiana.

Bionota: Giulia Baselica è Professoressa Associata di Lingua e letteratura russa presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino, dove insegna Lingua e letteratura russa. Si occupa di letteratura russa, in particolare del periodo compreso tra fine Ottocento e inizio Novecento, di cultura russa, di odepórica, di letteratura comparata, di storia e critica della traduzione e ha pubblicato, in tali ambiti di ricerca, numerosi articoli e contributi in volumi collettanei e su diverse riviste scientifiche internazionali. È condirettrice della “Rivista di Traduzione. Teorie Pratiche Storie”.

Recapito autrice: giulia.baselica@unito.it

Riferimenti bibliografici

- Bartoni S. 2005, *Fantascienza e anni Sessanta in Unione Sovietica*, in “eSamizdat” III [2-3], pp. 341-361. <https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/issue/view/14/15> (23.08.2024).
- Benjamin W. 1995, *Il compito del traduttore*, in Benjamin W., Solmi S. (a cura di), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, pp. 39-52.
- Bergier J. (a cura di) 1961, *Al lettore*, in *14 Racconti di fantascienza russa*, Feltrinelli, Milano, pp. 5-6.
- Bergier J. (édité par) 1963, *Meilleures histoires de science-fiction soviétique*, trad. Cohen F., Robert Laffont, Paris.
- Brandis E., Dmitrevskij V. 1964, *Buduščee, ego provozvestniki i lžeporoki*, in “Kommunist” 2, Janvar’, pp. 75-86.
- Budrys A. 1968, *Galaxy Bookshelf*, in “Galaxy”, pp. 187-193.
- Caramitti M. 2019, *Fantascienza sovietica, una rivista di caccia per il libero pensiero*, in “Alias Domenica”.
- Catani V. 2014, *Inisero, un vortice di fantascienza*. <https://www.fantascienza.com/18869/inisero-un-vortice-di-fantascienza> (21.08.2024).
- Cifariello A. 2021, *Com'è difficile essere tradotti. Le vicissitudini di un capolavoro dei fratelli Strugackij*, in “Slavia” XXX [4], pp. 15-20.
- Cifariello A. 2024, *Piccolo bilancio delle traduzioni italiane dei classici della narrativa fantascientifica russa (1991-2020)*, in “Studi Slavistici” XX [1], pp. 129-146.
- Emcov M, Parnov E. 1965, *Nauka i fantastika*, in “Kommunist” 15, pp. 65-73.
- Iannuzzi G. 2014, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Mimesis, Milano.
- Introno C. 2007, *L'uomo po-strugacki. Antropocentrismo nella fantascienza dei fratelli Strugackij*, in “eSamizdat” V [3], pp. 215-226.
- Novokhatskiy D. 2023, *Spasti prošloe: chronokorrekcija v ruskoj literature*, Criterion Editrice, Milano.
- Maus D. 2012, *Unvarnishing Reality: Subversive Russian and American Cold War Satire*, Columbia, University of South Carolina Press.
- Pagani, M. P. 2020, *Raisa Grigor'evna Ol'kenickaja Naldi*, in *Russi in Italia*. <https://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=298> (21.08.2024).
- Pagani M. P., Piccolo L. 2013, *Valentina Preobraženskaja*, in *Russi in Italia*. <https://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=931> (21.08.2024).
- Pagetti C. 2014, *Premessa. Un oggetto sconosciuto nei cieli della letteratura italiana*, in Iannuzzi G., *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Mimesis, Milano, pp. 9-14.
- Parisi V. 2021, *Distrarre la scimmia. I fratelli Strugackij e l'(auto)censura*, in Strugackij A. e B., *L'isola abitata*, trad. di Parisi V., Carbonio, Milano, pp. 345-453.
- Salvestroni 1984, *Semiotica dell'Immaginazione. Dalla letteratura fantastica russa alla fantascienza sovietica*, Marsilio, Venezia.
- Samorukova I. 2012, *Fantastika kak generator sobytijnosti: tvorčestvo brat'ev Strugackich i povestvovatelnye modeli rossijskoj prozy 1960-2000 ch godov*, in “Vestnik SamGU” 8/1 [99], pp. 170-177.
- Scandura C. 2024, *“Lo scarabeo nel formicaio”*: una riflessione sulla sicurezza della Terra e sulla libertà dell'individuo, in Strugackij A. e B., *Lo scarabeo nel formicaio*, trad. di Scandura C., Carbonio, Milano, pp. 237-245.

- Solmi S., 1959, *Prefazione*, in Fruttero C., Solmi, S. (a cura di), *Le meraviglie del possibile*, Einaudi, Torino, pp. VIII-XXIII.
- Suvin D. 2021, *On the Strugatsky Brothers: The SF Opus of the Strugatsky Brothers (1974-81 and 1990) An E-Mail to Russia (2003)*, in Smith Eric D., (a cura di), *Parables of Freedom and Narrative Logics: Positions and Presuppositions in Science Fiction and Utopianism*, 1, P. Lang, Oxford-Bern-Berlin- Bruxelles-New York- Wien, pp. 225-249.
- Todorov T. 1995, *La letteratura fantastica*, trad. Klersy Imberciadori E., Garzanti, Milano.
- Volodichin D., Praškevič G. 2011, *Brat'ja Strugackie i Mečty o nesbyvšemsja*, Molodaja gvardija, Moskva.

LA RITRADUZIONE DI *MOMO* DI MICHAEL ENDE Un tentativo di riposizionamento

NATASCIA BARRALE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Abstract – This article examines the changing reception of the German author Michael Ende in the Italian literary field through the various editions of his fantasy novel *Momo* (1973). A few years after the first translation by Silvia Stefani, published by Vallecchi (1974), the novel was entirely retranslated by Daria Angeleri, published by SEI (1981) and then reprinted several times by Longanesi. The Italian publishing history of the novel, accompanied by a contrastive analysis of the two translations, highlights the attempt to reposition the novel in a broader publishing context, free of generational barriers, to redefine the author's literary status.

Keywords: Michael Ende; *Momo*; retranslation; fantasy; children's literature.

*La fantasia è anche una forza anarchica.
E per questo tutti i sistemi totalitari la
temono, ne hanno paura e la proibiscono.*
(M. Ende "La forza della metafora", 1990).

La storia editoriale italiana del romanzo *Momo* di Michael Ende offre un esempio emblematico del ruolo della traduzione nel processo di (ri)posizionamento di un autore all'interno del canone letterario del paese di arrivo. L'analisi qui proposta si inserisce innanzitutto nell'ambito dei recenti studi sulla ritraduzione intesa come atto di ricezione (Cadera, Walsh 2022), indagando le strategie messe in atto in sede di ritraduzione volte a ridefinire lo status di un autore e a modificarne la posizione nel contesto letterario. Allo stesso tempo, la ricerca fa riferimento al modello del *Kulturtransfer* (transfer culturale), puntando a ricostruire le interazioni fra sistemi culturali, per mostrarne l'interdipendenza e mettere in luce il reciproco influsso delle strategie di affermazione o di adattamento di un dato prodotto culturale (Espagne, Werner 1988; Lüsebrink 2005). Ripercorrendo la genesi delle varie edizioni di *Momo* e tracciandone la presenza nel panorama letterario di arrivo, si cercherà quindi di individuare il ruolo svolto dalle traduzioni nel processo di transfer culturale (Bachmann-Medick 1997).

Inoltre, muovendo da questi principi teorici, l'analisi contrastiva delle traduzioni consentirà di individuare le strategie concretamente messe in atto

in sede di ritraduzione volte a ridefinire lo status letterario di Ende e ad abbattere le barriere generazionali che ne condizionavano la ricezione.

1. L'accusa di escapismo e gli anni in Italia

Tra il 1971 e il 1985 lo scrittore tedesco Michael Ende visse con la moglie Ingeborg Hoffmann a Genzano di Roma, circondato da animali domestici e da un gran numero di tartarughe, animali-simbolo spesso presenti nei suoi libri. Lì scrisse due delle sue opere più note, *Momo* e *La storia infinita*.

Il soggiorno degli Ende in Italia rispondeva al bisogno di una vera e propria fuga dall'ambiente intellettuale tedesco, che lo scrittore percepiva come ostile. Infatti, pur avendo trovato un buon riscontro da parte del pubblico, sancito da qualche premio letterario,¹ Ende avvertiva una certa pressione ideologica e politica sul proprio modo di intendere l'arte.

Erano gli anni in cui numerosi intellettuali erano vicini alla sinistra extraparlamentare e gli scrittori erano chiamati a un esplicito impegno politico. Inoltre, in ambito pedagogico si era accesa negli anni Settanta una vera e propria controversia intorno all'educazione dei giovani, comunemente nota come *Eskapismus-Debatte* (dibattito sull'escapismo). In linea con l'esigenza di una presa di consapevolezza sociale e politica, si andava affermando l'idea secondo cui i libri per ragazzi dovessero contribuire a plasmare coscienze critiche, invitando a un confronto attivo con la realtà politica contemporanea.

Mentre gli intellettuali erano esortati a produrre letteratura impegnata, secondo molti critici i libri dell'antroposofico e visionario Ende inducevano il lettore a evadere dalla realtà e a fuggire dalle responsabilità sociali verso mondi immaginari (Corridori 2010). Come afferma lui stesso:

Furono anni quasi insopportabili. Non passava giorno che, nei salotti degli amici, nei convegni letterari non si prendessero i miei libri a bersaglio quasi simbolo della degenerazione e del disimpegno. (Passa 1982, p. 3)

Si trattava della medesima accusa che veniva tradizionalmente rivolta a quasi tutti gli autori di fantasy. Già trent'anni prima Tolkien, per citare l'esempio più celebre, nel saggio *Sulle fiabe* accusava i suoi detrattori di confondere, e non sempre in buona fede, l'evasione del prigioniero con la fuga del disertore, e commentava:

¹ Ende aveva ricevuto il *Literaturpreis der Stadt Berlin* nel 1960 e il *Deutscher Jugendliteraturpreis – Sparte Kinderbuch* nel 1961.

Perché mai un uomo dovrebbe essere disprezzato se, trovandosi in carcere, cerca di uscirne e di tornarsene a casa? O se, non potendolo fare, pensa e parla di argomenti diversi dai carcerieri e dai muri della prigione? Il mondo esterno non è divenuto meno reale per il fatto che il prigioniero non possa vederlo. (Tolkien 2000, p. 218)

In un'intervista del 1981 Ende spiegò così le ragioni del suo trasferimento in Italia:

In Germania l'atmosfera culturale si era fatta soffocante. C'era spazio solo per la letteratura realistica, di critica alla società [...]. Si scriveva con arroganza. Anche per i bambini. Lo scrittore era diventato l'insegnante del lettore [...]. Volevo uscire dalle discussioni su "impegno e disimpegno" e vivere le possibilità della fantasia, oscillare, come un pendolo, come la vita, fra realtà e fantasia. (Orengo 1981, p. 3)

A Genzano, in uno splendido casale di campagna immerso in un grande uliveto, Ende trascorse circa quindici anni, fino al 1985, anno in cui la morte prematura della moglie lo spinse a ritornare in Germania.

Il 1985 fu anche l'anno della morte di Gustav René Hocke, scrittore e storico dell'arte che risiedeva non lontano dall'abitazione degli Ende, autore di un celebre volume, *Il mondo come labirinto. Maniera e mania nell'arte europea*.² Hocke promuoveva un manierismo storico e spirituale, non inteso in termini storico-artistici, ma come categoria improntata al fantastico e all'artificio, una costante di tutte le epoche e di tutte le arti.³ Le sue posizioni, che più o meno indirettamente restituivano dignità al fantastico, erano molto apprezzate dagli scrittori di fantasy e divennero un punto di riferimento anche per Ende.

Lo scrittore aveva già fatto il suo ingresso nel panorama editoriale italiano nel 1961, proprio con il primo di quei libri tacciati in patria di escapismo: *Un ferroviere e mezzo*,⁴ edito da Vallecchi. Diversi anni dopo, quando Ende si era già trasferito a Genzano, lo stesso editore pubblicò *Momo, ovvero la strana storia dei ladri di tempo e della bambina che riportò alla gente il tempo rubato* (1974).⁵ Nel frattempo la casa editrice andava incontro

² *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* (1957).

³ Da Bruno Weber a Kafka, da Niki de Saint Phalle, all'imperatore alchimista Rodolfo II, passando da Man Ray, Hocke propone un originale catalogo di eccentricità e bizzarrie, recuperando tutta quell'arte che i nazisti avevano definito 'degenerata' e contrapponendola alla scontata classicità del XX secolo, simbolo del potere dominante.

⁴ *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (1960).

⁵ *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte* (1973). Sia il lungo sottotitolo del romanzo che l'indicazione 'Ein Märchen-Roman' (un romanzo-fiaba) – non presente nelle versioni italiane – si inseriscono nella tipica tradizione romantica di cui Ende è erede consapevole (Stoyan 2004).

a serie difficoltà economiche, fu venduta e riacquistata, e la diffusione dei libri di Ende in Italia subì una battuta d'arresto.

Nel 1981 *Momo* uscì in una nuova traduzione per i tipi della Società Editrice Internazionale (SEI). Nello stesso anno arrivò la vera notorietà per lo scrittore, con la pubblicazione da parte di Longanesi del celebre *La storia infinita*,⁶ tradotto da Amina Pandolfi. Sull'onda del successo ottenuto dal romanzo e dall'omonimo film di Wolfgang Petersen (1984) – ancorché fortemente rifiutato dall'autore –, Longanesi acquisì dalla SEI i diritti della nuova traduzione di *Momo* e ripubblicò il romanzo nello stesso anno dell'uscita del film.

2. *Momo*, romanzo metafisico e anticapitalistico

Tradotto in più di quaranta lingue, fra cui l'afrikaans e il coreano, *Momo* fu un successo da ben 7 milioni di copie e ispirò diversi film, lungometraggi, cartoni animati, radiodrammi e trasposizioni teatrali.⁷

L'autore desiderava che il libro fosse illustrato dallo statunitense Maurice Sendak, artista che aveva già riscosso ampio successo coi suoi mondi onirici, infantili e surreali, ma l'editore Thienemann respinse la richiesta per motivi economici. Così Ende, figlio d'arte,⁸ decise di creare lui stesso i disegni.

Ambientato in una località presumibilmente italiana ai margini di una caotica metropoli, *Momo* è un'allegoria della vita moderna, dove il tempo viene misteriosamente rubato e dove soltanto la semplicità della piccola protagonista sembra essere in grado di riportare tutti alla vita di prima. Momo, una ragazzina senza casa e senza famiglia che vive in un anfiteatro, ha la capacità unica di saper ascoltare tutti, adulti e bambini, risolvere conflitti e portare gioia e armonia intorno a sé. Mentre Momo diventa un punto di riferimento per numerosi abitanti della città, che da lei apprendono i valori dell'ascolto, del gioco e dell'amicizia, gli spettrali Signori Grigi, agenti di una segreta cassa di risparmio, convincono tutti a risparmiare e depositare il proprio tempo nella loro banca. Senza rendersene conto, le persone iniziano a modificare il proprio stile di vita fino a diventare schiave della pressione del tempo, perdendo di vista ciò che conta veramente. Così, per risparmiare tempo, gli architetti costruiscono case meno belle e meno sicure, gli artisti

⁶ *Die unendliche Geschichte* (1979).

⁷ A *Momo* (1986) del regista Johannes Schaaf, musicato da Angelo Branduardi, seguì nel 2001 il film di animazione *Momo alla conquista del tempo* (2001) di Enzo D'Alò, entrambi frutto di coproduzioni italo-tedesche.

⁸ Il padre, Edgar Ende, fu un pittore visionario e originalissimo, spesso erroneamente associato al Surrealismo. La sua arte fu considerata 'degenerata' dal Nazionalsocialismo e l'artista poté esporre i suoi quadri solo dopo il 1945.

perdono la loro voce autentica, i barbieri non conversano più coi clienti, i genitori non hanno tempo per giocare coi propri bambini, e delle accoglienti trattorie vengono rimpiazzate da anonimi fast food. La società si abbrutisce, diventa apatica e caotica, le relazioni si incrinano e si perde ogni senso di comunità.

Momo è l'unica che si rivela immune ai temibilissimi Signori Grigi, che per questa ragione la vedono come un pericoloso nemico. Con l'aiuto della tartaruga Kassiopeia riesce a raggiungere la casa del Maestro Hora, custode del tempo, dove grazie alla sua capacità di ascoltare – non solo le persone ma anche la natura – scopre che il tempo è una sorta di musica che determina tutta la vita attraverso accordi e armonia interiore. Questa consapevolezza la porta, dopo varie vicissitudini, a sconfiggere i Signori Grigi e a restituire il tempo rubato ai legittimi proprietari, ristabilendo la serenità nei cuori di tutti.

Il fascino del romanzo di Ende è strettamente legato alla molteplicità delle dimensioni e delle interpretazioni possibili. *Momo* è innanzitutto l'utopia di un mondo parallelo umanamente ed ecologicamente intatto, in cui le persone hanno (o ritrovano) tempo l'una per l'altra e grazie all'ascolto reciproco si proteggono dalle minacce dell'era moderna. È quindi un omaggio ai temi universali di umanità e felicità e alla capacità di ascoltare (Mikota 2022), ma anche una riflessione metafisica sul tempo e sulla sua percezione da parte degli esseri umani. Infine l'intera vicenda veicola anche un giudizio severo nei confronti del sistema monetario, che genera un mondo privo di fantasia: il tempo è monetizzato e la corsa al profitto diventa l'unica ragione di vita (Onken 2021). È in questo ritratto di una grigia società profondamente affetta dal consumismo e dalla tecnocrazia che Ende offre un'efficace critica del capitalismo e dei suoi effetti sulla comunità (Bausinger 2003; Polster 2016).

3. Storia delle due traduzioni italiane di *Momo*

La prima edizione italiana, pubblicata da Vallecchi nel 1974 immediatamente dopo la sua uscita in Germania, fu tradotta da Silvia Stefani e corredata delle illustrazioni di Ende presenti nell'edizione tedesca.

La pubblicazione passò quasi inosservata, ma nel 1981 la Società Editrice Internazionale (SEI) affidò una nuova traduzione a Daria Angeleri. Da questo momento in poi la nuova versione soppiantò definitivamente quella di Stefani. Il romanzo si affermò sul mercato italiano soprattutto a partire dal 1984, quando Longanesi, che aveva da poco pubblicato *La storia infinita*, ne acquistò i diritti e iniziò a ristamparla in varie edizioni.

La collocazione editoriale delle edizioni di *Momo* testimonia un graduale cambio di prospettiva nella percezione dell'opera e del suo autore.

La prima edizione, infatti, era stata inserita da Vallecchi nella collana “8-13”,⁹ che con un esplicito rimando alla fascia d’età dei destinatari era inequivocabilmente pensata per un target di lettori giovanissimi. Quando SEI fece ritradurre il romanzo, lo collocò invece in una collana intitolata “I nuovi adulti”, che ospitava libri di fantascienza rivolti a un pubblico non esclusivamente infantile. Infine, Longanesi – forse anche sulla scia del successo di Tolkien negli anni Settanta, e senza dubbio della quasi concomitante prima edizione de *La storia infinita* – pubblicò il romanzo in una nota collana per adulti, “La gaja scienza”. Collocando *Momo* al fianco dei grandi classici della letteratura internazionale, da Flaubert a Dostoevskij, da Franz Kafka a Virginia Woolf, Longanesi definì un nuovo profilo di Ende.

Tra le ragioni che concorrono a determinare il maggiore successo della nuova edizione va evidentemente considerato il ruolo svolto da *La storia infinita*, che nel corso degli anni Ottanta aveva fatto di Michael Ende un nome ben più conosciuto di quanto non lo fosse nel 1974.

Tuttavia, vi è un aspetto della storia editoriale italiana del romanzo che desta qualche curiosità. Perché dopo soli sette anni il romanzo fu ritradotto – e non semplicemente ristampato – e come mai la nuova traduzione fu affidata a Daria Angeleri? Anche se le notizie su di lei scarseggiano, sappiamo infatti che quest’ultima non aveva alcuna esperienza di traduzione. Stefani, al contrario, aveva già tradotto alcune opere di Jack Kerouac e Philip Roth e si sarebbe affermata di lì a poco nel mondo del fantasy, traducendo a partire dal 1978 per Mondadori i celebri romanzi del ciclo di *Shannara* dello statunitense Terry Brooks.¹⁰

Da un’intervista a Roman Hocke, amico di Ende, editor delle sue opere e figlio del già citato Gustav René Hocke,¹¹ apprendiamo che nella seconda metà degli anni Settanta stavano giungendo all’autore da più parti segnalazioni circa la scarsa riuscita della prima versione italiana di *Momo*. La traduzione, così le voci più critiche, appiattiva i vari livelli semantici e livellava sia la dimensione metafisica che quella di critica sociale, facendo del romanzo un testo esclusivamente destinato a un pubblico infantile.

⁹ “8-13” fu una collana di narrativa illustrata che ospitò in tutto una dozzina di titoli ed ebbe vita molto breve (dal 1973 al 1974).

¹⁰ Successivamente Stefani tradusse diverse opere di saggistica di argomento psicanalitico dall’inglese e dal tedesco (Erich Fromm, Carl Gustav Jung, Marie-Louise von Franz), affermandosi in anni più recenti come autrice di opere proprie.

¹¹ Roman Hocke, vicino di casa degli Ende a Genzano di Roma, è oggi l’agente letterario delle opere di Michael Ende. Poco prima di morire, lo scrittore, che nel 1989 aveva sposato in seconde nozze la giapponese Mariko Sato, decise di adottare formalmente Roman Hocke allora lettore alla casa editrice Thienemann. In questo modo, e con un apposito accordo giuridico fra la moglie e il figlio, in sede di testamento affidò la sua eredità letteraria a Hocke, facendo sì che essa rimanesse legata al mondo tedesco (Dankert 2016).

Si tratterebbe secondo Hocke di un processo analogo a quanto si è verificato con le traduzioni in lingua inglese, affidate a traduttori di letteratura per l'infanzia. La prima versione inglese di *Momo*, intitolata *The Grey Gentlemen* e tradotta nel 1974 da Francis Lobb, fu rimpiazzata nel 1984 dalla traduzione di J. Maxwell Brownjohn (*Momo*, edita da Penguin), che raggiunse poi anche il mercato statunitense tramite la casa editrice Doubleday nel 1985. Se la versione di Penguin, riferisce Hocke, non fu mai sostituita a causa di un mancato accordo con l'editore britannico e continua a essere ristampata ancora oggi, dal 2013 il pubblico americano può invece leggere *Momo* nella nuova traduzione di Lucas Zwirner, edita da McSweeney's Book, con le illustrazioni di Marcel Dzama.

Ende, che conosceva piuttosto bene l'italiano ed era verosimilmente in grado di valutare la qualità delle traduzioni delle sue opere (Ende 2010, p. 88), decise insieme alla moglie di affidare una nuova versione a Daria Angeleri, loro vicina di casa e moglie del critico e produttore cinematografico Adriano Barraco, a sua volta scrittore di fantascienza. Pur avendo scritto molto per e con il marito, Angeleri non era una scrittrice, né una traduttrice, né ci sono notizie sul suo livello di conoscenza della lingua tedesca. La nuova traduzione di *Momo*, riferisce Hocke, fu infatti il frutto di un lavoro svolto a quattro mani fra lei e Ingeborg Hoffmann, moglie di Ende.

4. Una ritraduzione letterarizzante

Il confronto fra le due traduzioni consente di individuare la portata dell'intervento di Angeleri e Hoffmann in sede di ritraduzione e, indirettamente, di verificare la fondatezza delle preoccupazioni di Ende circa la qualità della prima traduzione.

Un primo aspetto che emerge dal confronto è la totale assenza delle illustrazioni dell'autore nella seconda traduzione di *Momo*.¹² L'omissione si riscontra sia nella prima edizione della ritraduzione, edita da SEI nel 1981, che nelle successive ristampe della medesima casa editrice, incluse quelle inserite in altre collane.¹³ Le illustrazioni vengono invece reintegrate da

¹²Non si tratta di un caso isolato: anche l'edizione inglese Penguin del 1984, tradotta da J. Maxwell Brownjohn, è priva di immagini, mentre la nuova traduzione americana a cura di Lucas Zwirner (edito da McSweeney's Books nel 2013) ospita delle nuove illustrazioni a opera di Marcel Dzama. A questo proposito si veda l'intervista al traduttore, che spiega come l'illustratore abbia mantenuto soltanto i disegni originali di Ende più legati al testo, illustrando poi di sana pianta il resto del romanzo (Arnold 2013).

¹³Oltre che nella collana "I nuovi adulti", il volume apparve poi in "Gli eroi dell'avventura" (1992), "Universale reprint" (2001) e "Sestante" (2011). L'unica edizione della SEI illustrata è quella pubblicata nel 1987 nella collana "Il piacere di leggere". Si tratta tuttavia di una riduzione per la scuola, a cura di Silvia Perrin, dove le illustrazioni originali hanno lasciato il posto a disegni del tutto nuovi, a cura di Mario Sanna.

Longanesi, che a partire dal 1984 pubblica – e continua a pubblicare ancora oggi – la ritraduzione di Angeleri sempre corredata dai disegni di Ende.¹⁴

La scelta della casa editrice SEI di realizzare una versione priva di apparato illustrativo potrebbe essere ricondotta alla volontà di sancire più chiaramente lo status dell'opera come prodotto per il grande pubblico, laddove le immagini lo avrebbero forse relegato nei confini della letteratura per ragazzi. Così facendo, però, quelle edizioni di *Momo* vengono private dell'immaginario visivo dell'autore e di quell'equilibrio fra testo e disegni che dona armonica unità al romanzo e che viene spesso apprezzato dalla critica (Stoyan 2004). Inoltre, la scelta di pubblicare l'opera senza illustrazioni non comporta soltanto una rimozione dell'apparato visuale, ma determina anche la perdita di un gioco multimodale fra autore e pubblico che è parte integrante dell'opera.

Passando ora al testo, l'analisi contrastiva delle due versioni mette in luce l'evidente ricerca di uno stile iperletterario nella ritraduzione, a fronte di un registro stilistico sostanzialmente neutro del testo di partenza. Questa strategia, adottata attraverso una scelta di termini più ricercati, è ben evidente già nella resa del titolo del romanzo e dei titoli dei capitoli (Tabella 1) di cui si riporta di seguito qualche esempio.¹⁵

Testo di partenza	Traduzione di Stefani	Ritraduzione di Angeleri
Momo. Oder die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte.	Momo, ovvero la strana storia dei ladri di tempo e della bambina che riportò alla gente il tempo rubato	Momo, ovvero l'arcana storia dei ladri di tempo e della bambina che restituì agli uomini il tempo trafugato
Ein schweigsamer Alter und ein zungenfertiger Junger (35)	Un vecchio silenzioso e un giovane con la lingua sciolta (29)	Un vecchio taciturno e un giovane ciarliero (34)
Momo kommt hin, wo die Zeit herkommt (144)	Momo entra là, dove il tempo esce (131)	Momo entra là donde il tempo esce (134)

Tabella 1.

Un analogo innalzamento del registro ricorre poi in numerose altre espressioni all'interno del romanzo (Tabella 2).

¹⁴Le illustrazioni sono presenti anche nelle edizioni del Club degli editori (1984) e di Euroclub (1987).

¹⁵L'analisi contrastiva si è basata sulla prima edizione tedesca (Ende 1973), sulla traduzione edita da Vallecchi (Ende 1974) e sulla ritraduzione pubblicata da Longanesi (Ende 1984).

Testo di partenza	Traduzione di Stefani	Ritraduzione di Angeleri
In alten, alten Zeiten, als die Menschen noch in ganz anderen Sprachen redeten, gab es in den warmen Ländern schon große und prächtige Städte (7).	Nei vecchi, vecchi tempi, quando gli uomini parlavano lingue del tutto diverse, c'erano già, nei paesi caldi, città grandi, splendide (3).	Lontano lontano nel tempo, quando gli uomini si esprimevano con lingue tanto diverse dalle nostre attuali, già esistevano, sulle terre di clima caldo, grandi e magnifiche città (2).
Wer nichts wird, wird Wirt (18).	L'oste è il mestiere dei buoni a nulla (14).	Gatti e osti ladri tosti – osti e gatti, ladri fatti (20).
Und wer nun noch immer meint, zuhören sei nichts Besonderes, der mag nur einmal versuchen, ob er es auch so gut kann (22).	E chi è ancora convinto che ad ascoltare non ci voglia niente di speciale dovrà provare per vedere se anche lui è così bravo (17).	E chi adesso continua a credere che ascoltare sia cosa usuale, può provare se riuscirà a farlo altrettanto bene (23).
belobigen wird man uns [...] nicht (131).	non ci copriranno di elogi (119).	non ci encomieranno (122).
aschengrauen (135).	grigiocenere (123).	cinerea (126).
Momos Gedanken irrten umher (155).	I pensieri di Momo vagavano (141).	Una ridda di pensieri mulinava nella testolina di Momo (144).
nachdenklich (156)	pensierosa (141)	cogitabonda (145)
Am nächsten Mittag (192)	La mattina dopo (173)	Il giorno appresso (177)
LACKAFFE! (203)	SCIMMIA IMPAGLIATA (183)	LACCHÈ (187)

Tabella 2.

Oltre alle scelte iperletterarie, il confronto mette in evidenza altri passaggi del romanzo in cui le due traduzioni divergono stilisticamente. Un esempio è la resa dei neologismi nell'episodio in cui Momo gioca con gli altri bambini, inventando storie e personaggi. Quando i piccoli marinai a bordo della nave esploratrice *Argo* avvistano un bagliore su un'isola di vetro, ipotizzano che possa trattarsi di una creatura misteriosa appartenente a qualche specie rara (Tabella 3):

Testo di partenza	Traduzione di Stefani	Ritraduzione di Angeleri
Oggelmumpf bistrozinalis (26)	Sglubsglub bistrozinalis (21)	Lampeolus Qalatticus (27)
Schluckula tapetozifera (26)	Inghiottula tapetozifera (21)	Martéola Tatozifera (27)
Strumpfus quietschinensus (26)	Calzolibus scricchiolantis commune (21)	Craspedius Pelasgicus (27)
Schum-Schum gummilastikum (30)	Gommelastikum Scium-Scium (24)	Gommelasticum oceanicus piroens (33)

Tabella 3.

La funzione ironica e giocosa di queste invenzioni latineggianti¹⁶ si perde nella ritraduzione. Stefani aveva mantenuto quasi inalterate le coniazioni lessicali, limitandosi a sostituire alcune assonanze con rimandi a termini italiani semanticamente affini, come ‘inghiottire’ (*schlucken*), ‘calzino’ (*Strumpf*), ‘scricchiolio’ o ‘cigolare’ (*quietschen*). Al contrario, fatta salva l’apprezzabile scelta di ‘piroens’ (con cui Angeleri tramite compensazione rende il movimento della creatura marina gigantesca, che gira su se stessa come una trottola a una velocità vertiginosa) la ritraduzione inserisce nomi nuovi che non presentano alcun nesso, sia esso lessicale o semantico, con il testo di partenza.

Un’altra differenza stilistica riguarda il linguaggio della tartaruga Kassiopeia, che si esprime tramite l’apparizione sul proprio dorso di scritte luminose che scompaiono dopo qualche istante. La tartaruga, che prevede il futuro di una buona mezz’ora ed elargisce consigli a Momo, comunica con frasi brevi e laconiche, che nella ritraduzione danno vita talvolta a formulazioni di scarsa efficacia comunicativa o a curiosi regionalismi (Tabella 4).

Testo di partenza	Traduzione di Stefani	Ritraduzione di Angeleri
RÜCKWÄRTS GEHEN! (133)	ANDARE ALL’INDIETRO (121)	VAI DI SPALLE (178)
ICH FRÜHSTÜCKE (171)	FACCIO COLAZIONE (154)	FO COLAZIONE (158)

Tabella 4.

¹⁶Sul procedimento di Ende, che rivela un’attenzione particolare alla dimensione ‘segreta’ e simbolica del linguaggio, e in particolare sulla traduzione italiana dei nomi presenti in *Die unendliche Geschichte*, si veda Baumann 2009.

Infine, un ultimo caso in cui la ritraduzione non si rivela sostanzialmente migliorativa è rappresentato dalla traduzione dell'insegna di un ristorante di proprietà di un amico di Momo. L'accogliente trattoria di Nino si è trasformata, dopo che i Signori Grigi gli hanno rubato il tempo, in un alienante fast food (Tabella 5).

Testo di partenza		Traduzione di Stefani	Ritraduzione di Angeleri
Ninos (171)	Schnellrestaurant	Da Nino – mangia-e-scappa (174)	Nino's tavola-razzo (158)

Tabella 5.

La seconda edizione di *Momo*, nata dall'esplicita volontà di Ende di ottenere una traduzione migliore, non si presenta complessivamente come l'esito di un processo migliorativo, volto a restituire in modo più completo la multidimensionalità dell'opera.

Si può ipotizzare che Angeleri e Hoffmann di fronte alla traduzione di Stefani, che si rivelò in realtà apprezzabilissima e priva di quel presunto appiattimento, abbiano optato più o meno consapevolmente per una resa più letteraria e priva di sfumature infantilizzanti, contribuendo al riposizionamento dell'autore in un contesto più ampio, nel tentativo di renderlo potenzialmente fruibile anche da un pubblico adulto.

5. Ritradurre per riposizionare

Come accade spesso, la funzione primaria della ritraduzione, intesa qui come atto di ricezione (Cadera, Walsh 2022), esula dalla qualità della resa traduttiva in sé e va invece indagata in relazione alla posizione dell'autore nel campo letterario di partenza e di arrivo.

Ende aveva cercato di emanciparsi da una branca della letteratura che la maggior parte dei critici letterari suoi contemporanei non percepiva come vera letteratura. Come osserva Metcalf, la letteratura per l'infanzia e per ragazzi occupò a partire dagli inizi del Novecento un posto totalmente marginale nel polisistema letterario: complice la sua associazione col folklore e con la fiaba, essa è confinata in un luogo lontano dalla modernità, esclusa dalla letteratura *mainstream* e soprattutto dallo status privilegiato di letteratura 'alta' (Metcalf 1997).

In Germania, dopo la popolarità raggiunta dai libri di Ende rivolti a un pubblico giovanile, da *Jim Bottone* a *Momo*, fino a *La storia infinita*, e in particolare dopo la morte dell'autore, si registrò il tentativo di affrancarlo dall'etichetta di 'autore per bambini', valorizzando le numerose sfaccettature

e i diversi piani di interpretazione offerti dalle sue opere e sottolineando la sua capacità confrontarsi con l'attualità del suo tempo tramite un sofisticato apparato allegorico-simbolico.

Fermo restando il riconoscimento da parte della critica del suo ruolo pionieristico nella nascita di una nuova letteratura fantastica per ragazzi nella Germania del secondo dopoguerra, si iniziò quindi a rivolgere maggiormente l'attenzione verso la dimensione intermediale (Kurwinkel *et al.* 2016; Ewers 2018) e intertestuale delle sue opere, fatta di un ricco apparato di riferimenti metaletterari – da Goethe ai romantici Tieck, Hoffmann e Novalis (Stoyan 2004).

In quest'ottica, e in linea con la volontà dell'autore, Roman Hocke e l'editore Thienemann attinsero al suo lascito, ridando vita a manoscritti di libri per adulti e pubblicando poesie, radiodrammi, lettere, pezzi teatrali e frammenti di romanzi.

La biografia di Dankert (2016), che ridefinisce il profilo dello scrittore sulla scorta di testi inediti e di numerose interviste, contribuisce a questo processo di riposizionamento. Secondo la studiosa, anziché sminuire la percezione della qualità letteraria delle sue opere, lo status di Ende di scrittore per ragazzi dovrebbe contribuire a un abbattimento dei confini fra letteratura per adulti e letteratura per ragazzi. Lo stesso Ende, autore *crossover* (Hoffmann 2018)¹⁷ e instancabile attraversatore di confini, sia generazionali che letterari (Hoffmann 2022), riteneva arbitraria questa bipartizione, al pari di quella fra letteratura fantastica e realistica (Ende 1994). E Momo, la bambina che ascoltava tutti, senza distinguere fra adulti e bambini, incarna questa universalità dell'arte ed è l'emblema di quella che Ende definisce la forza 'anarchica' della fantasia (Ende 1990).

La vicenda editoriale italiana di *Momo* riflette in buona sostanza la medesima tendenza osservata in Germania di (ri)considerare Ende nel panorama letterario come scrittore 'non solo per bambini'. L'evidente innalzamento del registro stilistico che emerge dal confronto fra le traduzioni è da intendersi quindi come il tentativo di ridefinire il livello letterario del romanzo, liberando l'autore dallo status minoritario di autore per ragazzi e consacrando come scrittore *tout court*.

Anche in Italia, dopo l'uscita de *La storia infinita*, sebbene furono tradotti altri suoi libri destinati a bambini,¹⁸ alcuni editori – e in particolare

¹⁷ Con questa espressione Hoffmann si riferisce ai testi letterari che si collocano trasversalmente fra la letteratura per bambini o ragazzi e il grande pubblico, superandone i confini ma allo stesso tempo restando parte di entrambi i campi letterari. Fra i casi più celebri Hoffmann cita diverse serie contemporanee (fra cui *Harry Potter* di Joanne K. Rowling, *Hunger Games* di Suzanne Collins, *Twilight* di Stephenie Meyer), ma ritiene che si tratti di una tradizione già avviata da *Le avventure di Tom Sawyer* di Marx Twain e *L'isola del tesoro* di Robert Louis Stevenson.

¹⁸ La casa editrice Juvenilia, specializzata in libri scolastici, pubblicò nel 1985 una ritraduzione di *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*, col titolo *Le avventure di Jim Bottone* (1985), seguita

Longanesi – proposero ai lettori italiani opere di Ende per il grande pubblico, dando alle stampe ad esempio nel 1985 la raccolta di racconti *Lo specchio nello specchio. Un labirinto*¹⁹ e nel 1988 l’opera teatrale *La favola dei saltimbanchi*.²⁰

Allo stesso tempo, sulla falsariga di quanto stava accadendo in Germania, la stampa italiana degli anni Settanta e Ottanta iniziò a promuovere l’immagine di Ende come autore di libri ‘anche’ per adulti. Interviste e fotografie presentavano un intellettuale dalla barba bianca, pacifista ed ecologista, appassionato di temi che oggi definiremmo di “fantaecologia” (Alborghetti 2020, p. 272).

Tuttavia, Ende sembra restare ancorato alla sua fortunata produzione di libri per ragazzi (o considerati tali) e i tentativi editoriali compiuti non sembrano condurre, né in patria né all’estero, a un reale cambio di percezione di un autore il cui nome è di fatto rimasto indissolubilmente legato a *La storia infinita*. La pubblicazione di quello che sarebbe diventato il suo libro più venduto avvenne in Germania nel 1979 e in Italia nel 1981, esattamente nell’intervallo temporale fra la prima e la seconda traduzione italiana di *Momo*. Il successo mondiale de *La storia infinita*, se da un lato amplifica la notorietà dell’autore e favorisce la diffusione di *Momo* e di tutte le altre sue opere, dall’altro circoscrive il potenziale transgenerazionale del suo autore.²¹

In altre parole, la qualità estetica delle opere di Ende ha sì contribuito, come sostiene Dankert, alla legittimazione della letteratura per ragazzi all’interno del canone letterario tedesco, ma il suo prestigio come autore per ragazzi ha fortemente condizionato la sua ricezione, recludendolo in un ambito che è tradizionalmente soggetto a una netta separazione dal resto della letteratura.

Il percorso di *Momo* nel mercato italiano, tradotto, ritradotto, letterarizzato, ricollocato in collane con destinatari diversi, rappresenta

l’anno successivo da *Jim Knopf und die Wilde 13 (La terribile banda dei “tredici” pirati)*. Anche Mondadori e Salani contribuirono alla notorietà dello scrittore, dando alle stampe altre sue opere, sempre destinate ai bambini. Cfr. tra gli altri: *Norbert nackendick*, 1987 (*Norberto Nucagrossa*, Mondadori 1989); *Das Traumfresserchen*, 1978 (*Il mangiasogni*, Mondadori 1990); *Tranquilla trampeltreu*, 1972 (*Tranquilla Piepesante*, Mondadori 1991); *Die Zauberschule und andere Geschichten*, 1994 (*A scuola di magia e altre storie*, Salani 1996); *Der Wunschpunsch*, 1989 (*La notte dei desideri*, Salani 1990); *Das Schnurpsenbuch*, 1969 (*Il libro delle poesie*, Salani 1994).

¹⁹ *Der Spiegel im Spiegel* (1983).

²⁰ *Das Gauklermärchen* (1982). Anche i suoi due ultimi volumi, immediatamente tradotti in italiano, erano rivolti a un pubblico adulto: i racconti *Das Gefängnis der Freiheit* del 1992 (*La prigioniera della libertà*, Longanesi 1993) e il libretto *Der Rattenfänger* del 1993 (*Il pifferaio magico*, Mondadori 1994).

²¹ In un’intervista del 1983 Ende quasi si rammarica di questo successo: “Im Allgemeinen sind die Bücher, die Bestseller sind, nicht die wichtigen Bücher” (In generale i libri che sono bestseller non sono i libri importanti). Intervista di André Müller a Michael Ende, cit. in Hoffmann 2022, p. 125.

simbolicamente il tentativo di Ende di sottrarsi ai confini del mercato letterario e sintetizza così la sua lotta per il riconoscimento all'interno di un panorama culturale soggetto ai limiti delle classificazioni, alla dicotomia tra cultura alta e popolare, alla marginalizzazione della letteratura per ragazzi e, non ultimo, ai (pre)giudizi legati al genere fantasy.

Bionota: Natascia Barrale è Professoressa Associata di Letteratura tedesca all'Università degli Studi di Palermo. Si occupa principalmente di ricezione italiana della letteratura tedesca del Novecento (traduzioni, ritraduzioni, collane editoriali e pubblicistica), del rapporto fra ideologia e traduzione da una prospettiva storico-culturale e di censura e autocensura editoriale in Italia durante il Fascismo. Oltre a diversi saggi su riviste italiane e straniere ("inTRAlinea", "Perspectives", "Kwartalnik Neofilologiczny", "Jahrbuch für Internationale Germanistik", "Between", "InVerbis"), ha pubblicato una monografia dal titolo *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo* (2012) e ha tradotto dal tedesco una raccolta di scritti dell'editore Klaus Wagenbach (*La libertà dell'editore. Memorie, discorsi, stoccate*, 2013). I suoi studi più recenti sono dedicati alla prassi editoriale delle ritraduzioni dalla letteratura tedesca nell'Italia dell'immediato dopoguerra.

Recapito autore: natascia.barrale@unipa.it

Riferimenti bibliografici

- Alborghetti C. 2020, *Die Rezeption von Michael Endes Werk in Italien*, in Ewers H.-H. (Hrsg.), *Michael Ende. Zur Aktualität eines Klassikers von internationalem Rang*, Peter Lang, Berlin, pp. 253-277.
- Arnold A. 2013, *A McMullens Books Q&A with Lucas Zwirner, translator of Michael Ende's classic book, Momo*. <https://www.mcsweeneys.net/articles/a-mcmullens-books-q-a-with-lucas-zwirner-translator-of-michael-endes-classic-book-momo> (10.07.2024).
- Bachmann-Medick D. 1997, *Einleitung: Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, in Id. (Hrsg.), *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, Erich Schmidt, Berlin, pp. 1-18.
- Baumann T. 2009, *I nomi in Die unendliche Geschichte di Michael Ende: analisi e riflessioni traduttologiche*, in “il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria” 11, pp. 213-224.
- Bausinger H. 2003, *Momo, Ein Versuch über politlitterarische Placeboeffekte*, in Barner W., Gregor-Dellin M., Härtling P., Schmalzriedt E. (Hrsg.), *Literatur in der Demokratie: für Walter Jens zum 60. Geburtstag*, Kindler, München, pp. 137-145.
- Cadera S. M., Walsh A. S. (eds) 2022, *Retranslation and reception. Studies in a European Context*, Brill, Leiden/Boston.
- Corridori M. 2010, *La forza dei “luoghi” nella letteratura. Michael Ende nella Valle degli Spiriti Beati*, in “Vivavoce” 93. https://www.vivavoceonline.it/articoli.php?id_articolo=1256 (26.06.2024).
- Dankert B. 2016, *Michael Ende. Gefangen in Phantasien*, Lambert Schneider, Darmstadt.
- Ende M. 1973, *Momo. Oder die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte. Ein Märchen-Roman*. Thienemann, Stuttgart.
- Ende M. 1974, *Momo, ovvero la strana storia dei ladri di tempo e della bambina che riportò alla gente il tempo rubato*, trad. di S. Stefani, Vallecchi, Firenze.
- Ende M. 1981, *Momo, ovvero l'arcana storia dei ladri di tempo e della bambina che restituì agli uomini il tempo trafugato*, trad. di D. Angeleri, Società Editrice Internazionale, Torino.
- Ende M. 1984, *Momo, ovvero l'arcana storia dei ladri di tempo e della bambina che restituì agli uomini il tempo trafugato*, trad. di D. Angeleri, Longanesi, Milano.
- Ende M. 1990, *La forza della metafora*. Intervista a Michael Ende all'interno della trasmissione televisiva “Nautilus” (RSI –Radiotelevisione svizzera) del 9.12.1990. <https://www.rsi.ch/archivi/Michael-Ende-la-forza-della-metafora--1984083.html> (18.08.2024).
- Ende M. 1994, *Gedanken eines zentraleuropäischen Eingeborenen*, in Id., *Michael Endes Zettelkasten. Skizzen & Notizen*, Weitbrecht, Stuttgart, pp. 55-69.
- Ende M. 2010, *Italiano e tedesco. Due lingue e un narratore* in Id., *Storie infinite* (a cura di S. Simonelli), Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 85-94.
- Espagne M., Werner, M. 1988, *Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze*, in Id. (Hrsg.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*, Paris, Ed. Recherche sur les Civilisations, pp. 11-34.
- Ewers H.-H. 2018, *Michael Ende neu entdecken: Was Jim Knopf, Momo und Die Unendliche Geschichte Erwachsenen zu sagen haben*, Alfred Kröner, Stuttgart.
- Hoffmann L. 2018, *Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs*,

- Chronos, Zürich.
- Hoffmann L. 2022, *Zwischen den Feldern. Michael Endes Selbstinszenierung als literarischer Grenzgänger*, in Boyken, T., Scholz, T. (Hrsg.) *Michael Ende – Poetik und Positionierungen. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*, J.B. Metzler, Berlin/Heidelberg, pp. 125-139.
- Kurwinkel T., Schmerheim P., Sevi A. (Hrsg.) 2016, *Michael Ende intermedial: Von Lokomotivführen, Glücksdrachen und dem (phantastischen) Spiel mit Mediengrenzen*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Lüsebrink, H.-J. 2005, *Interkulturelle Kommunikation*, J.B. Metzler, Stuttgart.
- Metcalf E.-M. 1997, *The Changing Status of Children and Children's Literature*, in Beckett S. L. (ed.), *Reflection of Change. Children's Literature since 1945*, Greenwood Press, Westport, pp. 49-56.
- Mikota J. 2022, "So konnte Momo zuhören!". Oder: Was Zuhören und Kapitalismuskritiker gemeinsam haben, in Reusch J. (Hrsg.), *Michael Ende-Wissenschaftliche Perspektiven des 21. Jahrhunderts*, Peter Lang, Berlin, pp. 137-157.
- Onken W. 2021, *Die ökonomische Botschaft von Michael Endes „Momo“ (mit einem Brief von Michael Ende an Werner Onken vom 3. September 1986)*. <https://www.sozialoekonomie.info/Weiterf%C3%BChrendes/weiterfuehrendes-3-werner-onken-die-oekonomische-botschaft-von-michael-endes-momo.html> (09.08.2024).
- Orengo N. 1981, *Ende: per capire il mondo venite con me nel Regno di Fantàsia*, in "La Stampa", 07.11.1981, p. 3.
- Passa M. 1982, *Questa è la morale della mia favola*, in "L'Unità", 05.02.1982, p. 3.
- Polster H. 2016, *Corrupting Capitalism: Michael Ende's Momo and Cathedral Station*, in "Studies in 20th & 21st Century Literature" 40 [2], article 5.
- Simonelli S. 2009, *Michael Ende e la critica italiana / Michael Ende und die italienische Literaturkritik*, in Bongaerts U. (a cura di), *Michael Ende in Italia/in Italien*, Casa di Goethe, Roma, pp. 64-71.
- Stoyan H. 2004, *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, Peter Lang, Berlin.
- Tolkien J. R. R. 2000, *Sulle fiabe*, in Id., *Il Medioevo e il fantastico*, Luni editrice, Milano/Trento, pp. 167-238.

L'INGEGNERE DEGLI ANELLI

O come J.R.R. Tolkien stava per diventare un autore di fantascienza in Urss

GIORGIO SCALZINI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Abstract – J.R.R. Tolkien’s renowned fantasy work, *The Lord of the Rings*, has a notably complex history in Russia. The country’s ongoing state of change during the decades has influenced the trilogy’s fate, turning it into a mirror of the dynamics of assimilation, appropriation, and transformation that are characteristic of Russian culture. In the Soviet Union, the trilogy was censored as a symbol of Western decadence. However, this did not prevent the clandestine circulation (the so-called *samizdat*) of amateur translations, many of which were not published until after 1991. On the contrary, it prompted unique narrative experiments with the fantasy genre, which was nearly absent in the USSR. One illustrative example from the mid-1960s is Zinaida Bobyr’s early translation of the trilogy, *The Lay of the Ring (Povest’ o Kol’tse)*. In her failed bid for publication, Bobyr adapted the work to fit the conventions of science fiction, a genre favored by Soviet censorship. Consequently, the magical deeds associated with the Ring are rationally explained by a group of scientists using a narrative device invented by Bobyr to enhance the original’s scientific and cognitive potential. Using *The Lay of the Ring* as a case study, this paper aims to examine how Tolkien’s work was altered under the USSR’s censorship regime, with a particular focus on the assimilation and metamorphosis of foreign cultural models.

Keywords: *The Lord of the Rings*; J.R.R. Tolkien; *The Lay of the Ring*; Translating fantasy; Soviet science fiction; Russian mass literature.

The translation of The Lord of the Rings will prove a formidable task [...]. No alterations, major or minor, rearrangements, or abridgements of this text will be approved by me – unless they proceed from myself or from direct consultation. I earnestly hope that this concern of mine will be taken account of.
(J.R.R. Tolkien, “The letters of J.R.R. Tolkien”, 1995, pp. 248-249).

1. Introduzione

Nel dicembre 2014, per celebrare l’uscita in Russia de *Lo Hobbit: La battaglia delle cinque armate*, terzo e ultimo film della saga diretta da Peter

Jackson, il collettivo artistico Svečenie aveva annunciato l'avvio di un progetto indipendente volto alla realizzazione di un ologramma del Grande Occhio infuocato di Sauron, l'Oscuro Signore di Mordor nonché antagonista principale del *Signore degli Anelli* di J.R.R. Tolkien. L'installazione luminosa, una sfera con effetti 3D e un diametro di un metro, sarebbe dovuta apparire sul tetto di uno dei grattacieli di Moscow City, il distretto finanziario della capitale, così da illuminare i cieli moscoviti per una notte. Tuttavia, il progetto, sebbene accolto con grande entusiasmo dai fan tolkieniani, è stato abbandonato a causa delle aspre critiche ricevute da parte della Chiesa ortodossa, che ha definito l'Occhio un simbolo demoniaco, un emblema del male trionfante sulla città. La contestazione ha inoltre portato alle scuse del collettivo, che in un post su Facebook ha comunque ribadito come nelle sue intenzioni non vi fosse alcun sottotesto politico o religioso, bensì la semplice e genuina volontà di festeggiare l'uscita del film in Russia. Eppure, sulla scorta dell'annosa strumentalizzazione politica e ideologica di cui l'opera tolkieniana si è vista oggetto, tanto in Occidente quanto nella Russia sovietica e postsovietica, la scelta del collettivo Svečenie sembra per lo meno ambigua, quando non auto-ironica: niente meglio dell'Occhio di Sauron sembra infatti trasmettere l'idea di 'impero del male' popolato da un esercito di orchi abietti e spietati.

Questa diatriba rappresenta una misura fedele delle proporzioni che il fenomeno tolkieniano ha raggiunto nell'odierna cultura russa, al punto che "one of the series' most loathsome antagonists (the Orcs) becomes a self-mocking symbol of post-Soviet Russia" (Borenstein 2023, p. 122). Tramite la sistematica appropriazione di affiliazioni identitarie negative – ancorché fittizie, come quelle che vedono in Mosca l'ipostasi terrena di Mordor e nei russi l'incarnazione paradigmatica degli orchi tolkieniani – la società russa pone un'interrogazione di forte caratura sulla legittimità del proprio statuto ontologico. Non solo il turbolento processo di rielaborazione identitaria viene soggiogato all'assimilazione dell'immagine dell'orco, l'essere più vile e spregevole tra quelli creati da Tolkien, ma per suo tramite perpetua con cinico sarcasmo il senso di mostruosa alterità e impenetrabilità della Russia dall'esterno:

The Orc identity has its roots in self-hatred, in that it is based on an identification with archetypical villains. But it also points to the simplest way self-hatred is overcome, or at least gives the appearance of being overcome: by reversing the valences and turning shame into pride. (Borenstein 2023, p. 17)

Se ne deduce che questa 'identità orchica' scaturisce da un atavico sentimento di odio verso se stessi, volto paradossalmente a un totale ribaltamento di prospettiva: da profonda vergogna a rinnovato orgoglio nazionale. Tale fenomeno merita particolare attenzione in quanto assurge a emblema della capacità della cultura russa di assimilare, adattare e rielaborare

modelli allogeni, una dinamica che affonda le sue radici nella storia del paese sin dai tempi dell'antica Rus' di Kiev (Possamai 2018). Inoltre, da questo processo prende forma una strategia di costruzione identitaria figlia della cosiddetta glocalizzazione, da intendersi come "l'intima connessione tra la disponibilità chiaramente universale di simboli culturali e gli usi sempre più diversificati e territoriali che se ne fanno" (Bauman 2005, p. 342). In questo senso, è interessante notare come nella Russia tardo- e postsovietica la fantasy tolkieniana, intesa come prodotto della letteratura di massa occidentale, è stata eletta a fonte privilegiata di variazione di sistemi ermeneutici, rendendo il paese "the most active venue for deconstructing *The Lord of the Rings*' political implications" (Borenstein 2023, p. 129).

Paradossalmente, nonostante la Russia sia l'unica nazione a vantare oggi dieci diverse traduzioni del *Signore degli Anelli* (Hooker 2003), in epoca sovietica il fenomeno del 'tolkienismo' ha inizialmente stentato ad attecchire, in quanto ostacolato da un orientamento sociale per lungo tempo "unaccustomed to thinking of mass culture in anything but a pejorative sense" (Lovell 2005, p. 28). Difatti, mentre le origini del fenomeno risalgono agli anni Sessanta, quando iniziano a circolare nel cosiddetto *samizdat* (autopubblicazione clandestina) le prime traduzioni russe della celebre trilogia tolkieniana, soltanto nei tardi anni Ottanta, in corrispondenza della *perestrojka* e dell'allentamento dei freni della censura, esso comincia a diffondersi inarrestabile su larga scala, fino a diventare uno dei capisaldi della cultura di massa all'inizio del nuovo millennio. Tra le suddette prime traduzioni clandestine, la versione di metà anni Sessanta proposta dalla traduttrice Zinaida Bobyr', dal titolo di *Storia dell'Anello (Povest' o Kol'ce)*, si distingue per il suo audace carattere ibridante, capace di includere in uno stesso spazio sincretico gli elementi irrazionali della fantasy e quelli razionali della fantascienza, che, a differenza della prima, era un genere approvato dalla critica ufficiale sovietica.

Sulla base di tale esempio paradigmatico, dunque, il presente articolo intende indagare il potenziale transnazionale della fantasy, da cui scaturiscono indagini ontologiche e modelli di funzionamento che sono il riflesso di diverse culture ed epoche storiche (Gomel, Gurevitch 2023). Per comprendere appieno la portata del fenomeno, tuttavia, occorre fare un passo indietro e cercare di individuare le peculiarità tipologiche del genere fantasy, nonché tratteggiare i contorni del microcosmo culturale sovietico in cui la trilogia di Tolkien si è originariamente inserita.

2. La fantasy: un tentativo di definizione

Il genere della fantasy è da sempre ammantato da un alone di ambiguità assiologica, in primo luogo legata a un dilemma semantico, ovvero cosa si

intende con l'utilizzo di tale termine. Nell'introduzione alla sua *Fantasy Encyclopedia*, Judy Allen (2005, p. 10) osserva con arguzia che “defining the word ‘fantasy’ is like catching fog in a fishing net. Fantasy is fluid and ever-changing, with no fixed boundaries. Its worlds drift in and out of our world, always close by, but often only visible to the imagination”. Tale fluidità è così connaturata alla fantasy al punto che la sua circoscrizione rappresenta tuttora un sostanziale pomo della discordia nel dibattito culturale, tanto in ambito russo quanto nel resto del mondo.

Un fattore che contribuisce a rinfocolare la babelica confusione è la saltuaria tendenza, soprattutto in area anglosassone (Jackson 1981; Mendlesohn 2008), a identificare la fantasy con la più onnicomprensiva letteratura fantastica,¹ dai confini inevitabilmente più ampi e pervasivi. Partendo dal presupposto che anche il fantastico è “questione senza risposta” (Albertazzi 1993, p. 23), sulla scia di vari studi (Attebery 1992; Ceserani 1996; Frumkin 2021) appare più produttivo intenderlo non come un genere, bensì un ‘modo letterario’ che:

Ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato, con maggiore o minore evidenza e capacità creative, in opere appartenenti a generi del tutto diversi. (Ceserani 1996, p. 11)

Di fatto, fantastico e fantasy condividono la loro intrinseca ambiguità, la porosità dei confini e il generale rifiuto di qualsivoglia uniformità monolitica ma, mentre il primo rappresenta una sovrastruttura convenzionalmente assurta a dimora della letteratura fantastica nella sua complessa interezza, la seconda è invece una sua articolazione, un'entità sottocategoriale distinta che presenta tutti i paradossi e le eccezioni comuni ad altri generi ugualmente ibridi. Inoltre, la già accennata natura proteiforme e ‘fluida’ della fantasy si ripercuote sulla sua spiccata resistenza a qualsiasi volontà tassonomica, a sua volta riflessa nella tediosa opacità del termine e nella conseguente difficoltà di delineare dei domini di appartenenza delle innumerevoli suddivisioni interne al genere:

Assistiamo dunque, anche in questo campo, ad un fenomeno tipico della contemporaneità: la contaminazione si riverbera sulle arti, basse, intermedie o alte che siano, provocando il continuo travaso di stili, forme e contenuti tra le varie letterature, in senso sia diacronico sia sincronico. A ciò si contrappone una contemporanea rivendicazione di autonomia e peculiarità tipologica di quegli stessi stili, forme e contenuti, che vengono fittiziamente sistematizzati in un frammentarsi di categorie e sottocategorie, dai confini a volte talmente labili da risultare pressoché prive di senso. (Possamai 2018, p. 60)

¹ Noteremo *en passant* che nel mondo anglofono la letteratura fantastica è definita *speculative fiction*, mentre in quello russofono si usa notoriamente il termine *fantastika*.

La fluidificazione dei confini della fantasy ha reso impossibile fornire una risposta esaustiva e definitiva sulla sua vera natura. Non è quindi un caso se i numerosi tentativi di classificare le opere ascrivibili al genere della fantasy stanno gradualmente perdendo la loro attualità, tanto da indurre a restringere il campo di indagine focalizzandosi sulle direttrici intragenere, che si prestano a essere individuate e raggruppate secondo un principio tematico (Korolev 2020, p. 324). Sebbene l'opacità, figlia della fluidità, permanga in parte anche nel caso delle sottocategorie, ciò non impedisce loro di continuare a proliferare: si passa infatti dallo *Sword and sorcery* alla *High fantasy*, dall'*Urban fantasy* alla *Dark fantasy*, solo per citarne alcune (Clute, Grant 1997).

Nonostante la mole degli studi sul genere continui a crescere, dire cosa sia la fantasy sembra più difficile rispetto a dire cosa *non* lo sia. O meglio, si potrebbe affermare che un approccio al microcosmo della fantasy possa godere di maggior fortuna mettendo questa in relazione con i generi a lei attigui. Pertanto, al di là di inevitabili discordanze terminologiche, un discrimine comunemente accettato dagli studiosi sembra essere quello tra la fantasy e la fantascienza, che nel caso della Russia vanta una tradizione ben più lunga e affermata (Suvin 1979). Come sostiene Elena Kovtun:

Fantascienza e fantasy differiscono anzitutto per la natura del loro presupposto fantastico. Nella prima, la motivazione dell'elemento straordinario viene spesso fornita direttamente nel testo dell'opera e rappresenta una spiegazione razionale dettagliata [...] o ridotta [...] del fantastico e dell'impossibile. La fantasy raramente indulge alla giustificazione del soprannaturale: qualsiasi tentativo di chiarire il 'meccanismo' delle sue azioni è dannoso per l'aura enigmatica e misteriosa che avvolge tali trame. (Kovtun 2007a, p. 7)²

In sostanza, mentre la fantascienza motiva razionalmente gli eventi componendo una “cornice immaginaria alternativa all'ambiente empirico dell'autore” – del tutto esplicabile secondo le leggi che governano la nostra percezione della realtà – la fantasy è dedita “all'innesto di leggi anticognitive nell'ambiente empirico” (Suvin 1979, trad. it. pp. 23-24). L'impossibilità, dunque, parrebbe essere la norma, il presupposto quasi assiomatico su cui la fantasy deve fondarsi. Tramite l'elemento irrazionale, pieno diritto ontologico viene conferito alla magia, che assurge a nuova scienza della fantasy, nonché a guida essenziale con cui progredire nella narrazione. Di fatto, tale potenzialità del genere permette la creazione di uno spazio narrativo privilegiato per contestare la sistematicità dogmatica del reale. In aggiunta, per convincere i lettori della valenza epistemologica dei mondi finzionali incontrati, la fantasy deve rispettare una legge necessaria quanto

² Salvo diversamente indicato, tutte le traduzioni dal russo sono dell'autore del presente articolo.

imprescindibile: la coerenza interna; se questa è soddisfatta, l'irrealtà diviene assolutamente *realistica* e rende non solo credibile, ma anche attendibile “qualsiasi evento o personaggio meraviglioso” (Possamai 2021, p. 131). Già negli anni Settanta questo aspetto era stato evidenziato da Julij Kagarlickij, quando sosteneva che “più è difficile creare l'illusione di verità, più ci si deve dedicare alla credibilità” (Kagarlickij 1974, p. 39). Di conseguenza, l'impossibile che diventa possibile si impone come criterio informante della fantasy nel suo complesso, garantendo sempre maggiore consistenza a ogni edificio simbolico al suo interno.

L'anelito verso una rappresentazione il più possibile veritiera e dettagliata dell'irrealtà era ciò che più animava il già citato Tolkien, autore universalmente riconosciuto come il padre della fantasy e dalla cui figura, a tratti ingombrante, essa fatica tuttora a emanciparsi. La notevole coerenza interna dell'universo fantastico di Tolkien, il suo spiccato gusto cartografico e genealogico, unito al sapiente utilizzo dell'epica arcaica e dell'invenzione mitopoietica, sono alcuni dei motivi per cui, almeno in Occidente, si tende a far coincidere la nascita della fantasy *come genere a sé stante* proprio con le prime pubblicazioni delle opere tolkieniane, risalenti alla prima metà del secolo scorso (Ekman 2013, p. 9). Come riportato in Stroeve (2005), tuttavia, questa sensazione di autenticità dei mondi secondari della fantasy sorge nei lettori principalmente per via indiretta, attraverso la percezione che di questi mondi hanno i protagonisti delle saghe; se ne deduce quindi che per la fantasy è di vitale importanza anche rappresentare nel modo più accurato possibile la realtà interiore dei personaggi. All'interno del genere, in particolare per quanto riguarda la fantasy tolkieniana, una tale operazione si compie sulla base di sistemi di opposizione binaria, tendenzialmente manichei, in cui si rinvengono i poli del Bene e del Male. Questi due schieramenti, in perenne lotta tra loro, assurgono al rango di nuclei etici universali in grado di finzionalizzare la realtà, livellandone al contempo le alterità destrutturanti per uniformarle a un modello confezionato. Sulla base di questo carattere dicotomico, e in virtù del trionfo delle forze del Bene, la fantasy identifica e tematizza un autentico repertorio di valori morali positivi e “modelli di azione e comportamento direttamente legati ai dilemmi pratici attuali” (Dal Lago 2017, p. 22). A tale scopo diventa fondamentale il ricorso al tema del viaggio-ricerca, la cosiddetta *quest*, definibile come “a series of adventures experienced by the hero and his or her companions that begins with the simplest confrontations and dangers and escalates through more threatening and perilous encounters” (Senior 2012, p. 190). Questo itinerario si snoda all'interno del luogo che Tolkien stesso ha definito *Feeria* (*Faerie*), il mondo secondario in cui immaginario e immaginazione coesistono nell'opera volta a ridimensionare la realtà. Dal punto di vista narrativo, *Feeria* consiste in un modello archetipico contraddistinto da uno stile volutamente arcaicizzante, a sua volta basato su strutture mitiche e mitologiche in grado di

conferire fissità simbolica. Bisogna qui ricordare, infatti, che la fantasy ha lo sguardo rivolto a un remoto passato mitologico, di cui tende a esaltare i valori etici e morali tradizionali; e in ciò si discosta dalla fantascienza, che è invece proiettata verso il futuro e discute i dilemmi politico-morali connessi al progresso tecnologico e scientifico. L'ambientazione in contesti medievaleggianti, tipica della fantasy, permette di cogliere lo *Zeitgeist*, di registrare l'ineluttabilità di un determinato status quo oppure, all'occorrenza, il suo sovvertimento secondo strategie narrative differenti e in contesti culturali altrettanto diversificati. Come vedremo nella prossima sezione, sebbene tale genere si presti alla problematizzazione di immaginari nazionali, sovranazionali e multiculturali, il caso della Russia sovietica insegna che la fantasy è anche assoggettata ai fenomeni socioculturali e ai canoni estetici dominanti di una determinata epoca storica, che inesorabilmente ne influenzano l'assimilazione in un contesto di sviluppo diverso rispetto a quello di appartenenza.

3. Fantasy vs Fantascienza in Urss

Anche per l'epoca tardo-sovietica, il percorso critico che contraddistingue la fantasy non può prescindere dal suo raffronto con i codici stilistico-figurativi della fantascienza. L'eterno dialogo che sussiste tra questi due generi altamente sincretici consente di intercettare le dinamiche di contaminazione reciproca che entrambi mettono in atto, sempre all'interno di un peculiare rapporto scandito da fenomeni di attrazione e repulsione. Nel caso specifico della Russia, inoltre, l'analisi retrospettiva dell'interazione tra questi due modelli narrativi permette di evidenziare non solo la loro innata propensione alla già citata capacità di assimilazione e rielaborazione di modelli alloculturali, ma anche le potenzialità della fantasy di integrare al suo interno, con esiti alterni, i canoni della più affermata fantascienza sovietica per accelerare il processo della propria emancipazione tipologica, come testimonia l'esempio della *Storia dell'Anello*. Essendo fantasy e fantascienza due produzioni letterarie in grado di relativizzare fortemente il concetto di realtà – che, tra Urss prima e spazio postsovietico poi, ha più volte dimostrato nell'ultimo secolo la propria variabilità non solo dal punto di vista storico, ma anche ideologico – investigarne le suddette relazioni richiede di commisurarle alla frenetica mutevolezza del loro contesto sociopolitico di appartenenza, così da comprendere i diversi modi in cui l'alterità è stata immaginata, rappresentata e plasmata all'interno dello stesso ambiente culturale russo e russofono.

Come si è già accennato, rispetto all'impiego relativamente recente della fantasy intesa come genere a sé stante, nell'immaginario collettivo dei lettori russi la fantascienza è stata a lungo un campo letterario d'eccezione,

sia per reimmaginare la realtà sociale quotidiana sia per configurare uno spazio dedito all'elaborazione artistica di proiezioni future (Suvin 1979; Banerjee 2012). In Unione Sovietica, la strumentalizzazione ideologica ha portato i canoni della fantascienza a diventare talmente totalizzanti da inglobare l'intero orizzonte della letteratura fantastica, diventando di fatto "luogo di incubazione storicamente istituito di tutti i mondi possibili" (Calabrese 2016, p. 13), almeno per via ufficiale. Marcato in quegli anni dal trionfo dell'utopia futurista circa la costruzione di una società comunista felice, il regime sovietico aveva abbracciato l'immaginario fantascientifico condannando la fantasy all'esclusione imposta dalle morsa della censura. Al pari di altri generi letterari quali la storia alternativa e il viaggio nel tempo (Novokhatskiy 2023), infatti, la fantasy era rivolta al passato e non al 'radioso futuro' che la leadership sovietica era così impegnata a modellare. Di conseguenza, questi generi erano in aperto contrasto con i dettami del realismo socialista e i relativi principi di determinismo storico, che intendono la costruzione della società comunista come il naturale punto culminante dell'evoluzione sociale. Dato che la visione del mondo in Urss era basata sui successi della scienza e della tecnica, ogni narrazione fantastica doveva avere delle basi scientifiche più o meno solide; dunque, va da sé il sostanziale rifiuto della fantasy al pari di altre formule letterarie che, nel tentativo di ridefinire tali postulati, si addentravano nell'esplorazione di un passato magico e inesistente. Come precisato da Volodichin (2007, p. 85), tali opere "non venivano lapidate per il loro scarso spessore letterario, bensì per il loro allontanamento dagli ideali della fantascienza: razionalismo, materialismo, scientismo". Per giunta, la fantasy veniva rigettata anche perché ritenuta un genere nocivo in quanto riflesso emblematico della decadenza dell'Occidente capitalista, finendo quindi per essere considerata come letteratura marginale e dallo scarso tenore artistico. È sufficiente leggere la seguente affermazione del critico letterario Evgenij Brandis, risalente alla fine degli anni Cinquanta, per percepire il clima di avversione nei confronti di generi quali la fantasy:

In Occidente [...] si scrivono spesso romanzi fantasmagorici lontani da qualunque tipo di scienza [...]. La fantascienza sovietica segue un percorso diverso. I nostri scrittori non distorcono fatti scientificamente già noti per compiacere la propria fantasia. (Brandis 1959, pp. 43-44)

Alla luce di tali aspri giudizi, a cui si somma l'impossibilità di accedere alle opere fantasy, non desta sorprese il fatto che gli autori e i lettori sovietici non sentissero il bisogno di questo tipo di letteratura fantastica:

La fantasy, la mistica, l'horror, il cyberpunk, perfino la cara vecchia utopia prosperavano indisturbate *di là*. *Di qua*, invece, non solo rimanevano incastrati

nel setaccio della censura, ma banalmente nessuno sapeva come trattarli, né tantomeno si cercava di imparare. (Volodichin 2007, p. 88)³

Da qui derivava anche la mancanza di un termine univoco con cui riferirsi a un genere di letteratura fantastica diverso dalla fantascienza (Kovtun 2007b, p. 316): la critica, infatti, faceva largo uso di vocaboli più familiari al pubblico sovietico quali ‘fiaba’ (*skazka*), ‘leggenda’ (*legenda*), ‘parabola’ (*pritča*), ‘mito’ (*mif*); in alternativa si ricorreva ad epiteti quali *fantastika* ‘fiabesca’ (*skazočnaja*), ‘magica’ (*volšebnaja*), ‘meravigliosa’ (*čudesnaja*), ‘pura’ (*čistaja*), o addirittura una non meglio specificata *fantastika* ‘in generale’ (*fantastika voobščē*). Di conseguenza, quando non rimanevano al bando, le opere che si basavano su presupposti illogici o magici erano considerate quantomeno indesiderabili e, pertanto, la loro circolazione era concessa essenzialmente nella forma di fiaba, favola d’autore o generica storia fantastica indirizzata a un pubblico infantile.

L’assenza di un chiaro paradigma assiologico tramite cui formulare e avvalorare l’esistenza della fantasy, intesa come genere letterario autonomo e pienamente codificato, ha comportato che anche *Il Signore degli Anelli* di Tolkien cadesse sotto il giogo della censura sovietica. In questo senso, per quanto peculiare nella forma, la traduzione di Zinaida Bobyr’ rappresenta il primo tentativo di introdurre la narrativa tolkieniana all’interno di un contesto allogeno a essa particolarmente ostile, seguita da altre traduzioni amatoriali, tutte allo stesso modo relegate nel mondo dell’autopubblicazione clandestina, almeno fino al 1982. A questa data risale infatti la pubblicazione ufficiale, per quanto in forma abbreviata, del primo tomo della trilogia tolkieniana, reintitolata *I Custodi (Chraniteli)* dai due traduttori, Vladimir Murav’ev e Andrej Kistjakovskij. L’iniziale rifiuto della casa editrice di pubblicare il prosieguo della trilogia, figlio anche del clima politico di quegli anni, ha incoraggiato l’iniziativa personale di una schiera di appassionati, che si sono cimentati in ulteriori traduzioni amatoriali, anch’esse diffuse in *samizdat* con fortune alterne. L’insieme delle suddette traduzioni vedrà la luce soltanto a ridosso della dissoluzione dell’Urss,⁴ ribadendo di fatto la sostanziale inesistenza in epoca sovietica della fantasy intesa come genere letterario a sé stante (Menzel 2005; Korolev 2020; Possamai 2021). A sua volta, ciò ha permesso alla fantasy di fare irruzione su larga scala nell’immaginario collettivo dei lettori – che finalmente potevano apprezzare senza restrizioni un tipo di letteratura a lungo bandita – nonché di scardinare l’egemonia di paradigmi ermeneutici obsoleti a favore di nuove narrazioni, ritenute ora più adatte a intercettare le aspettative e le speranze del mutato pubblico di

³ Il corsivo è dell’originale.

⁴ Per un’analisi comparata delle principali traduzioni di Tolkien, si vedano Hooker (2003) e Afanasyeva (2021).

riferimento. In questo contesto, e in seguito alla crisi di statuti conoscitivi legata al trauma del crollo dell'Urss, l'opera tolkieniana si è fatta portavoce di un determinato canone letterario cui ispirarsi e a cui aspirare, che, come si è visto all'inizio, nel panorama dell'odierna cultura russa di massa è divenuto uno strumento efficace per innescare un processo sempre più autoconsapevole di radicamento nazionale (Zabirko 2018; Suslov, Bodin 2020). Tale esito non sarebbe comunque stato possibile senza l'esperienza sovietica delle traduzioni apocriefe del *Signore degli Anelli*, tra le quali si distingue appunto la versione di Zinaida Bobyr'. Distorcendo e piegando le strutture dell'originale alle necessità coeve più impellenti, questa traduzione offre tutt'oggi molteplici chiavi di lettura.

4. La Storia dell'Anello di Zinaida Bobyr'

Nel decennio compreso tra i tardi anni Cinquanta e la fine dei Sessanta, si è assistito in Unione Sovietica a un periodo di sperimentazione letteraria che ha portato la fantascienza ad assumere dei contorni più marcatamente socio-filosofici (Kovtun 2008, p. 262). Nella sua sollecitazione di continue analogie culturali, infatti, tale genere ha virato con più decisione verso temi legati alla critica sociale, nonché alla riflessione metaletteraria e ontologica sul destino dell'umanità sulla Terra. La produzione fantascientifica di tale momento storico rappresenta altresì l'incarnazione letteraria delle speranze, in seguito infrante, della generazione dei cosiddetti *šestidesjatniki*, a cui fanno capo celebri autori quali Ivan Efremov e i fratelli Arkadij e Boris Strugackij (Bartoni 2005). In quest'epoca d'oro della fantascienza sovietica, tradurre e diffondere nel paese un'opera come *Il Signore degli Anelli*, che per temi e motivi era radicalmente opposta, rappresentava un'iniziativa quantomai audace; soprattutto se concepita da un'affermata e rispettata traduttrice di romanzi fantascientifici, quale era Zinaida Anatol'evna Bobyr'.⁵

Nell'anno 1966, quest'ultima propose alla rivista divulgativa "Technika – moloděži" la sua traduzione della trilogia sperando nella pubblicazione. Si trattava di un'opera drasticamente ridotta rispetto al testo di partenza: infatti, i tre volumi originali – contenenti sessantadue capitoli per un totale di quasi milleduecento pagine – erano stati compressi in un unico libro di tredici capitoli per circa quattrocentottantasei pagine. Le appendici, le poesie interne al testo e tutte le descrizioni così minuziose del mondo secondario, tanto care a Tolkien, erano state rimosse per far spazio alla sola trama principale (Semenova 2010, p. 89). In aggiunta, pur di aggirare

⁵ Nella lista di autori tradotti in russo da Zinaida Bobyr', che conosceva dodici lingue, si riscontrano nomi del calibro di Jules Verne, H.G. Wells, Robert A. Heinlein, Ray Bradbury, Isaac Asimov e Stanisław Lem.

l'ostacolo della censura e aumentare le possibilità di pubblicazione, Bobyr' aveva apportato una serie di modifiche e di aggiunte volte ad accrescere il potenziale scientifico-cognitivo dell'opera tolkieniana ibridandola con i dettami della fantascienza, genere ben più congeniale tanto a lei stessa quanto al pubblico di appassionati.

Il romanzo si apre dunque con un preludio completamente frutto dell'inventiva di Bobyr', in cui i lettori vengono introdotti all'esistenza di due lettere, una scritta all'apparenza da Tolkien in persona e l'altra da un suo conoscente del Derbyshire, medico di professione. Nella sua lettera, il Tolkien di Bobyr' scrive di aver ricevuto il manoscritto dell'opera corredato dalla lettera del suo amico, in cui si legge che "a causa di circostanze incredibili" egli aveva "preso parte a un certo esperimento conclusosi [...] tragicamente" (Semenova 1997). Oltre al medico, gli altri partecipanti all'esperimento erano un ingegnere, un fisico, un chimico, un informatico e un comandante.⁶ All'interno di svariati 'intermezzi' posti all'inizio di ogni tomo della trilogia, anch'essi inventati da Bobyr', il gruppo disquisisce sulla natura dell'Unico Anello di cui sono entrati in possesso. Dopo averlo sottoposto a un esperimento per l'elettrofusione, i sei vengono colpiti da una scintilla ad alta tensione che causa in ognuno di essi delle visioni relative alla storia dell'anello. Iniziano quindi a comporre il manoscritto sulla base delle immagini che via via affiorano nella loro mente, sempre cercando una spiegazione razionale che possa motivare gli eventi straordinari legati a quell'oggetto misterioso:

- Più si va avanti, più si ha a che fare con il fantastico – disse il Comandante – Talismani, spiriti, incantesimi... Chi crederà davvero a tutto ciò? [...].
- Del resto – aggiunse il Chimico – quasi tutti i miracoli a cui abbiamo assistito possono essere spiegati dal punto di vista della scienza moderna [...].
- Prima di tutto, non c'è nulla di magico nei Nani, negli Orchi o negli Hobbit. Sono solo tribù diverse, come quelle che vivono tuttora sulla Terra. E ognuno di loro potrebbe essere un nostro antenato.
- Persino gli Orchi?
- Sì, persino gli Orchi. Dopotutto, chi sono loro se non i primitivi abitanti delle grotte e delle foreste?
- E gli Elfi? – chiese il Comandante – Non sono forse creature soprannaturali? Prendete Lothlórien con tutti i suoi miracoli.
- Gli Elfi e i Númenoreani – disse penseroso l'Informatico – Questa la questione più interessante di tutto ciò.
- Númenor, noto anche come Ovesturia, è il centro perduto di una qualche cultura superiore, che poi è stata trasferita nel nostro mondo [...].
- È tutto molto semplice: Númenor, od Ovesturia che dir si voglia, potrebbe essere un altro pianeta. I Númenoreani sono degli alieni.

⁶ Si noti come i sei personaggi in questione siano i protagonisti dell'opera *Eden* di Stanisław Lem, uno degli autori tradotti da Zinaida Bobyr'.

- Questo spiegherebbe davvero molte cose – affermò pensieroso l’Informatico
- Specialmente perché i Númenoreani sembrano identici agli Elfi [...].
- E il bastone luminoso di Gandalf è chiaramente una sorta di laser – aggiunse il Fisico [...].
- E Gandalf può essere definito uno specialista di sistemi elettrici – disse l’Ingegnere. (Bobyř’ 2013, p. 138)⁷

La conclusione a cui giungono è che non si tratti di un semplice anello, ma di un “deposito di informazioni che vengono rilasciate sotto lo stimolo di una scintilla” (Bobyř’ 2013, p. 137). Da questo breve estratto è evidente l’intenzione di Zinaida Bobyř’ di elaborare un paradigma interpretativo basato sull’egemonia della scienza tradizionale, che per sua stessa natura ostacola l’emergere di una nuova sensibilità legata alle complicatezze irrazionali e inspiegabili del fantastico. Ciò sfocia inevitabilmente nel ritocco creativo, attraverso cui l’opera originale si carica a tal punto di sovrasensi da risultare denaturalizzata. In aggiunta, tale mutamento di strategie e di intenti comporta l’immissione di elementi all’apparenza paradossali, come il tentativo di spiegare la natura degli elfi e dei númenoreani – così nel *Signore degli Anelli* vengono chiamati gli abitanti dell’isola di Númenor, dotati di capacità soprannaturali benché siano di razza umana – ricorrendo all’espedito della loro provenienza aliena. Evidentemente – forse anche a causa dell’influenza storica della corsa al cosmo, il periodo a cui risale la traduzione di Bobyř’ – era molto più facile spiegare l’esistenza di extraterrestri che quella di umani dalle doti straordinarie. Un simile approccio razionalizzante ha investito senza distinzione gli altri elementi all’apparenza inspiegabili della trilogia. Per esempio, i cosiddetti *palantiri*, le pietre veggenti degli elfi, vengono considerati alla stregua di sofisticati calcolatori in grado di trasmettere impulsi nervosi; gli Ent, i famosi alberi parlanti tolkieniani, sono il risultato della simbiosi tra le piante e altre non meglio specificate forme di vita intelligenti; mentre la caduta del regno di Sauron viene attribuita a un’eruzione vulcanica, concorrendo a spiegare le elevate dosi di basalto riscontrate nell’Anello. Anche le forze del Male, in particolare nella veste dei Nazgûl, i fedeli servitori dell’Oscuro Signore, sono cadute vittima di tale riallineamento semantico:

- Tutto ciò ci sembra soprannaturale soltanto perché non riusciamo ancora a trovare una spiegazione. Come per quei fantasmi, i Cavalieri Neri.
- Che urlano in modo così spaventoso – intervenne l’Ingegnere.
- Ultrasuoni – disse il Fisico – È proprio così che agiscono sull’uomo: opprimono, creano uno stato di angoscia e di paura, fino al punto di causare un arresto cardiaco. Questo è chiaro. Molto meno chiaro è cosa siano loro stessi.

⁷ Nella traduzione russa, i númenoreani e gli hobbit vengono chiamati rispettivamente *Prišel’cy iz-za Morja* e *Korotyši*, traducibili con ‘Alieni dall’Oltremare’ e ‘Piccoletti’. Per una maggiore chiarezza, in questa sede si è preferito adottare gli originali termini tolkieniani.

Che cosa sono? Dire ‘fantasmi’ equivale a non dire nulla. Non possiamo accettare questo termine.

– Discutere sui termini è del tutto inutile – ribatté l’Ingegnere – Penso che la parola ‘fantasmi’ sia la più appropriata per loro. Creature viventi e reali, la cui essenza è visibile solo al Portatore dell’Anello. Che cosa sono? Chiamateli esseri provenienti da una limitrofa realtà ultradimensionale, da un mondo parallelo al nostro, e allora tutto si spiega. Almeno così ci si avvicina alla fantascienza, a cui siamo già tutti abituati. (Bobyr’ 2013, p. 138)

Lo stesso dicasi per i celebri Anelli del Potere, anch’essi assoggettati all’algoritmo vincolante della motivazione tecnico-scientifica:

– E voi cosa pensate che rappresentino questi Anelli ‘buoni’ e ‘cattivi’ che sono stati più volte menzionati? – chiese il Chimico.

– Credo di avere una spiegazione – disse piano l’Informatico senza distogliere lo sguardo dall’Anello [...] – Probabilmente si tratta di dispositivi simili al nostro Anello, in cui sono memorizzati degli engrammi biopotenziali molto complessi, o meglio, dei programmi comportamentali. Basta indossare uno di questi anelli e il programma si aziona. Forse è proprio così che si spiega l’influenza distruttiva dell’Anello del Potere sul suo portatore. Invece negli anelli ‘buoni’ sono memorizzati altri programmi. Come vedete, non c’è niente di soprannaturale. (Bobyr’ 2013, p. 140)

Nell’arco della narrazione, inoltre, Zinaida Bobyr’ si è concessa altre licenze creative, soprattutto con l’aggiunta di un ulteriore elemento inesistente nella trilogia tolkieniana: la ‘Corona di Argento dei Signori di Ovesturia’ (*Serebrjanyj Venez Povelitelej Vesternessa*). È interessante notare come essa non diventi oggetto delle intricate elucubrazioni degli scienziati, se chi la indossa può ottenere il dono dell’onniscienza o se invece può essere all’istante trasformato in polvere in quanto non sufficientemente degno di cingerla. Nel finale della *Storia dell’Anello* si legge che il vero erede al trono, l’eroe Aragorn, sconfigge il nemico Sauron e si serve della Corona per diventare il legittimo re di Gondor, nuovo reame degli Uomini dopo la caduta di Númenor. Ad affiancare tale invenzione della traduttrice subentra infine una lunga serie di rimozioni e adattamenti, in cui Bobyr’ ha omesso qualsiasi riferimento al fumo e alla cosiddetta Erba Pipa, tanto apprezzata dagli hobbit tolkieniani. Esempio a tal riguardo il passaggio in cui Aragorn offre allo hobbit Merry non una pipa, come nell’originale, bensì una fiaschetta di buon vino (Semenova 2002).⁸

⁸ Si vuole evidenziare che Zinaida Bobyr’, come ha spiegato in un suo articolo (Bobyr’ 1994, p. 178), ha sempre considerato *Il Signore degli Anelli* e *Lo Hobbit* di Tolkien come un’unica tetralogia. Dato che la seconda è un’opera dal carattere maggiormente ‘fiabesco’, sulla scia di Čepelevskij (2013: 5) si può ipotizzare che Bobyr’ abbia cercato di preservare tale aspetto anche nella sua traduzione, immaginandosi un testo rivolto in particolare ai giovani lettori. Da qui la stravagante serie di omissioni e aggiunte.

Ad ogni modo, gli scienziati, spinti dalla sete inesauribile di informazioni su quel magico reperto, continuano imperterriti con l'esperimento, che non può che sfociare in tragedia – il macchinario per l'elettrofusione va in fiamme e l'anello esplode emettendo raggi altamente radioattivi:

Rimasero in silenzio a osservare i resti anneriti del macchinario distrutto. Non avevano ottenuto una risposta alla loro ultima domanda, e non avrebbero più avuto la possibilità di ottenerla. Ma in cuor loro, tutti – compreso il Comandante – sapevano che la risposta poteva essere soltanto che affermativa e che il nostro mondo, in qualche modo a noi ancora sconosciuto, aveva ricevuto il testimone della Ragione da un mondo scomparso innumerevoli secoli fa. FINE. (Bobyry' 2013, p. 140)

Le modifiche apportate da Zinaida Bobyr' alla trilogia tolkieniana, frutto della sua personale interpretazione dell'opera (Bobyry' 1994), non sono tuttavia bastate a eludere la censura, e la *Storia dell'Anello* non è mai stata pubblicata durante l'Unione Sovietica. Essa è apparsa soltanto nel 1991, ed è uscita in due diverse edizioni mai più ristampate, ma ormai era sparito il particolare contesto extratestuale che aveva costretto Bobyr' a effettuare i suddetti cambiamenti. Peraltro, le due edizioni della *Storia dell'Anello* sono state pubblicate prive degli intermezzi e dei commenti di Bobyr' sulle sue scelte narrative e traduttive, rendendo più difficile l'opera di decifrazione testuale da parte dei lettori.⁹ Non è un caso, infatti, se fino a oggi tale traduzione non ha mai goduto dei favori del pubblico, attirando su di sé persino severi attacchi dai più fervidi fan tolkieniani. Da notare, inoltre, quanto affermato da Markova (2004, p. 167) circa l'autorialità della *Storia dell'Anello*: “The difference between this and other Russian Tolkienesque literature is that this one is attributed to Tolkien, and not to its real author”. Eppure, sebbene la versione di Bobyr' non sia propriamente classificabile come una reale traduzione, a causa della mole di slittamenti introdotti, si vuole ribadire come essa rappresenti comunque il primo tentativo di far circolare l'opera di Tolkien in Unione Sovietica:

Bobyry's condensation is almost universally dismissed as a hack job by the present generation of Russian Tolkienists, who have access to a number of full translations and even to the English original. In the context in which it first appeared, however, it was a daring effort at making Tolkien available – albeit in condensed form – to the Russian reading public, despite the unreceptive political climate of the Soviet, state-controlled publishing industry. (Hooker 2003, p. 18)

⁹ Gli intermezzi verranno pubblicati per la prima volta soltanto nel 2013, nel numero di gennaio della rivista “Mir fantastiki”, da cui sono stati tratti i brani citati nel presente articolo.

5. Conclusioni

Da quanto emerso finora, si può affermare che la *Storia dell'Anello* di Zinaida Bobyr', con tutto il suo arsenale di libera associazione e riformulazione del *Signore degli Anelli*, costituisce in prima istanza il testamento di una determinata epoca sovietica. In tutta la sua specificità, quest'ultima preferiva i futuribili viaggi interstellari della fantascienza agli antimondi irrazionali e medievaleggianti della fantasy, che a quei tempi era ancora ben lontana dall'affermarsi all'interno della tradizione letteraria del paese. Alla luce di ciò, la *Storia dell'Anello* evidenzia altresì i livelli di manipolazione del testo che il regime di censura ideologica in Urss era in grado di imporre, talvolta anche a discapito delle intenzioni originali degli stessi autori, come nel caso di Tolkien.¹⁰ Nell'allora mancanza dei necessari presupposti per un efficace adattamento di repertori fantastici allogenici, il tentativo di Zinaida Bobyr' di ibridare le convenzioni della fantasy con quelle della fantascienza non poteva che rivelarsi vano. Ciononostante, in Russia tale vicenda rappresenta una tappa importante del fenomeno di ricodifica identitaria basato sull'appropriazione della narrativa tolkieniana, che, come si è visto all'inizio, è diventato talmente rilevante da avvicinarsi a portare l'Occhio di Sauron a Mosca. A questo punto, rimane soltanto da chiedersi quale sarebbe stato l'impatto sulla coscienza collettiva di milioni di sovietici, se la *Storia dell'Anello* fosse stata accettata per la pubblicazione; quali sarebbero state le reazioni degli stessi cittadini sovietici quando, dopo il crollo dell'Urss, avrebbero scoperto che *Il Signore degli Anelli* era un'opera completamente diversa da quella che fino a quel momento avevano conosciuto; quali, infine, sarebbero state le ricadute in patria sullo stesso genere della fantasy, dopo che per decenni la sua opera cardine era stata venduta come un alquanto singolare romanzo di fantascienza. Tutti quesiti destinati inesorabilmente a rimanere irrisolti.

Bionota: Giorgio Scalzini ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie presso l'Università degli Studi di Padova. I suoi interessi di ricerca spaziano dalla letteratura russa contemporanea allo studio diacronico della narrativa fantastica russofona, con particolare attenzione a generi letterari quali la fantasy, la fantascienza e la storia alternativa. La sua tesi di dottorato, intitolata *Metamorfosi e ibridismo della fantasy slava in lingua russa* (2025), indaga il ruolo della cosiddetta

¹⁰È importante precisare che le linee guida per i traduttori di Tolkien, compilate dallo stesso autore, verranno rese pubbliche solo nel 1975, quasi un decennio dopo l'ideazione della *Storia dell'Anello*, per cui Zinaida Bobyr' non poteva esserne a conoscenza.

fantasy slava nei processi di negoziazione identitaria tipici della letteratura di massa russofona postsovietica.

Recapito autore: giorgio.scalzini@phd.unipd.it

Riferimenti bibliografici

- Afanasyeva A. 2021, *Il Signore degli Anelli in russo: traduzioni a confronto*, in Arduini R. e Wu Ming 4 (eds.), *I quaderni di Arda. Tolkien e la traduzione*, vol. II, Eterea Edizioni, Roma, pp. 243-272.
- Albertazzi S. 1993, *Il punto sulla letteratura fantastica*, Laterza, Roma.
- Allen J. 2005, *Fantasy Encyclopedia*, Kingfisher, Boston.
- Attebery B. 1992, *Strategies of Fantasy*, Indiana University Press, Bloomington.
- Banerjee A. 2012, *We Modern People. Science Fiction and the Making of Russian Modernity*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Bartoni S. 2005, *Fantascienza e anni Sessanta in Unione Sovietica*, in “eSamizdat” 2-3, pp. 341-361.
- Bauman Z. 2005, *Globalizzazione e glocalizzazione*, Armando, Roma.
- Bobyř Z. 1994, *Istorija – Saga – Poëzija*, in “Sverchnovaja amerikanskaja fantastika” 6, pp. 178-196.
- Bobyř Z. 2013, *Povest’ o Kol’ce. Intermedii*, in “Mir fantastiki” 1, pp. 137-140.
- Borenstein E. 2023, *Soviet Self-Hatred: The Secret Identities of Postsocialism in Contemporary Russia*, Cornell University Press, Ithaca/London.
- Brandis E. 1959, *Sovetskij naučno-fantastičeskij roman*, Obščestvo po rasprostraneniu političeskich i naučnych znanij RSFSR, Leningrad.
- Calabrese S. 2016, *Quando i romanzi facevano male alla salute*, in “Enthymena” 14, pp. 12-25.
- Čepelevskij S. 2013, *Perevody romana Dž.R.R. Tolkiëna «Vlastelin kolec» kak istočnik izučënija ego bytovanija v kul’turnom prostranstve SSSR i Rossii*, in “Vestnik MGOU” 1, pp. 1-15.
- Ceserani R. 1996, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna.
- Clute J., Grant J. 1997, *The Encyclopedia of Fantasy*, Orbit books, London.
- Dal Lago A. 2017, *Eroi e mostri. Il fantasy come macchina mitologica*, Il Mulino, Bologna.
- Ekman S. 2013, *Here Be Dragons. Exploring Fantasy Maps and Settings*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Frumkin K. 2021, *Filosofija i psihologija fantastiki*, Librokom, Moskva.
- Gomel E., Gurevitch D. (eds.) 2023, *The Palgrave Handbook of Global Fantasy*, Palgrave Macmillan, Cham.
- Hooker M. 2003, *Tolkien Through Russian Eyes*, Walking Tree Publishers, Zurich.
- Jackson R. 1981, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, London.
- Kagarlickij Ju. 1974, *Čto takoe fantastika*, Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- Korolev K. 2020, *Poiski nacional’noj identičnosti v sovetskoj i postsovetskoj massovoj kul’ture*, Nestor-Istorija, Sankt-Peterburg.
- Kovtun E. 2007a, *Fantastika kak ob’ekt naučnogo issledovanija: problemy n perspektivy otečestvennogo fantastovedenija*, in Kovtun E. et al. (eds.), *Russkaja fantastika na perekrest’e epoch i kul’tur. Materialy Meždunarodnoj naučnoj konferencii: 21-23 marta 2006 g.*, Izdatel’stvo Moskovskogo universiteta, Moskva, pp. 20-38.
- Kovtun E. 2007b, *Roždenie fëtezi: transformacija posylki v rossijskoj fantastike konca XX stoletija*, in Ajdačić D. e Jović B. (eds.), *Slovenska naučna fantastika*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, pp. 305-327.
- Kovtun E. 2008, *Chudožestvennyj vymysel v literature XX veka*, Vysčaja škola, Moskva.
- Lovell S. 2005, *Literature and Entertainment in Russia: A Brief History*, in Lovell S. e

- Menzel B. (eds.), *Reading for entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, Otto Sagner, München, pp. 11-28.
- Markova O. 2004, *When Philology Becomes Ideology: The Russian Perspective of J.R.R. Tolkien*, in "Tolkien Studies" 1, pp. 163-170.
- Mendlesohn F. 2008, *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Menzel B. 2005, *Russian Science Fiction and Fantasy Literature*, in Lovell S. e Menzel B. (eds.), *Reading for entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, Otto Sagner, München, pp. 117-150.
- Novokhatskiy D. 2023, *Spasti prošloe: chronokorrekcija v ruskoj literature*, Criterion, Milano.
- Possamai D. 2018, *Al crocevia dei due millenni: viaggio nella letteratura russa contemporanea*, Esedra, Padova.
- Possamai D. 2021, *Appropriazioni debite: la fantasy russa*, in Piva M. (a cura di), *Paradigmi identitari e letteratura popolare*, I libri di Emil, Città di Castello, pp. 127-143.
- Semenova N. 1997, "Èto ne prostoe kol'co, a kakoj-to pribor!", in "Znanie-sila" 9. <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/ugolok/bobysila97.html> (28.8.2024).
- Semenova N. 2002, *Vlastelin Kolec v zerkale russkich perevodov*, in "Archivy Minas-Tirita". <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/ugolok/semnova.shtml> (28.8.2024).
- Semenova N. 2010, *Tekstual'naja zavismost' perevodov odnogo proizvedenija v uslovijach ich neoficial'nogo i anonimnogo bytovanija tekstov*, in "Vestnik RGGU" 9, pp. 87-102.
- Senior W.A. 2012, *Quest fantasies*, in Edward J. e Mendlesohn F. (eds.), *Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Stroeva K. 2005, *Fentezi-2004. M., 2004. Fentezi-2005. M., 2004*, in "Novoe literaturnoe obozrenie" 1. <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/1/fentezi-2004-m-2004-fentezi-2005-m-2004.html> (28.8.2024).
- Suslov M., Bodin P.A. (eds.) 2020, *The Post-Soviet Politics of Utopia. Language, Fiction and Fantasy in Modern Russia*, I. B. Tauris, London/New York.
- Suvin D. 1979, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven/London; trad. it. di Del Buono O. 1985, *Le metamorfosi della fantascienza: poetica e storia di un genere letterario*, Il mulino, Bologna.
- Tolkien J.R.R. 1995, *The letters of J.R.R. Tolkien*, HarperCollinsPublishers, London.
- Volodichin D. 2007, *Intellektual'naja fantastika. Monografija i stat'i*, IPO, Moskva.
- Zabirko O. 2018, *The Magic Spell of Revanchism: Geopolitical Visions in Post-Soviet Speculative Fiction (Fantastika)*, in "The Ideology and Politics Journal" 1 [9], pp. 66-134.

TRANSLATING THE UNIVERSE OF *HARRY POTTER* INTO A PLURICENTRIC LANGUAGE

How culture influences the translator's choices

MARIA JOÃO FERRO

LINGUISTICS RESEARCH CENTRE OF NOVA UNIVERSITY LISBON (CLUNL)
UNIVERSITY OF LISBON CENTRE FOR ENGLISH STUDIES (ULICES/CEAUL)
POLYTECHNIC UNIVERSITY OF LISBON (IPL)

Abstract – Portuguese is the official language in seven countries and is co-official in three more territories. It is also a pluricentric language, given that it has two distinctly codified norms, i.e., two standard varieties – the Brazilian one used in Brazil, and the European one used in the remaining territories. The first translation of the Harry Potter series into Portuguese was published in Portugal in 1999, followed by the translation published in Brazil in 2000. While the language is the same (albeit with two different standards), the choices made by the Portuguese and Brazilian translators differed much more than the grammatical and lexical differences that exist between the two varieties and characterise them as such. Resorting to a comparison of the translation of selected characters' names and neologisms, this paper analyses the choices made by the Portuguese translators (initially one, but ultimately a team that included, at different moments, six translators) and the Brazilian translator (only one and always the same for the seven volumes). The different choices point to two very different translation projects that were grounded on cultural assumptions about the series' readership – since the translation project was defined for the first book, clearly a children's fantasy book, the target-audience was composed of children aged 9-12. Children that age in Brazil are not as familiar with English as Portuguese children, which justifies, to a great extent, the domesticating translation published in Brazil as opposed to the foreignizing one published in Portugal.

Keywords: Harry Potter series; literary translation; fantasy; neologism; pluricentric languages.

1. Introduction

The year 2024 marks the 25th anniversary of the publication of the translation of *Harry Potter and the Philosopher's Stone* in Portugal. At the time I am writing these lines, 63 editions of *Harry Potter e a Pedra Filosofal* have been published. The Harry Potter series went far beyond that first volume with six others, eight films, a spin-off prequel, an unstoppable merchandising machine, and a series of published subproducts in the form of cooking books, almanacs, and others, based on the elements that comprise the Wizarding World, a fantasy media franchise built around the fictional universe that J. K.

Rowling created.

The Harry Potter series has become a generational phenomenon, but its greatest impact was on the Millennials, those born between 1981 and 1996, who were the first target-audience for what was then, in 1997, a children's book. Gierzynski and Eddy (2013) stress the importance of the Harry Potter series for this generation:

Hundreds of millions of Millennials grew up captivated by the world of the boy wizard – they read the books, attended midnight book-release parties (many dressed as the characters), watched the movies, and joined the Harry Potter fan community. By the time the seventh and final book in the series was released, the first six books had already sold more than 325 million copies, many of which were read multiple times by their owners (Gierzynski, Eddy 2013, p. 1).

Children today keep on reading Harry Potter's story, either encouraged by their parents, who have read all about the young wizard's adventures when they were younger and the books were first published or influenced by popular culture where references to Harry Potter's world abound, or even following the suggestion of their teachers or their peers.

After being rejected a dozen times, Bloomsbury accepted to publish what would be the first volume of the series, although no one at the time, not the least J. K. Rowling, would be able to guess the hype that would follow. However, *Harry Potter and the Philosopher's Stone* started to gain attention when its rights were sold at an auction to the American publisher Scholastic, which paid an unprecedented amount for the rights of what was then a children's book by an unknown author.¹

This sale was the spark for what was to become a Harry Potter craze that first swept across Britain and Canada, then America, and finally the globe. In May of 1999, the term 'Pottermania' was coined to describe the uniquely intense, hysterical reaction generated by Potter fans worldwide, and by October it had become the exclusive term used to describe this phenomenon (Van der Wey 2011, p. 10).

Some would disagree with Van der Wey's enthusiasm, but others will not shy from saying that it is the most popular fantasy novel in the beginning of the twenty-first century.

Although mixing several genres, the Harry Potter series was initially classified as a fantasy book for children with its fan base growing up into young adults as the series progressed. Zsubori and Das (2018) argue that fantasy texts play an important role in children's lives and are one of the most

¹ See: <https://www.dailydemocrat.com/2007/07/01/potter-mania-is-upon-us-all/>

relevant ways for them to acquire self- and social knowledge. They state that fantasy intertwines the everyday and the exceptional, providing a safe harbour for children to reflect on reality.

This article explores how the world created by J. K. Rowling in *Harry Potter and the Philosopher's Stone* and enhanced in the subsequent books of the series was translated into Portuguese, taking into account that two versions of the translation exist in the same language – one published in Portugal and the other published in Brazil. Although the language is the same, the two standard varieties are different and accepted as such by its speakers and academic institutions in both countries. This is the case because Portuguese is a pluricentric language, currently with two codified varieties, a number that will possibly increase in the near future as more standard varieties are codified (i.e., provided with dictionaries and grammars) in other countries where Portuguese has an official status.

This article is organized into four sections after this Introduction. The next section looks into the concept of pluricentric languages and how it applies to Portuguese; after that, the translation processes that underlay the two versions translated into Portuguese will be briefly described; next, a selected number of differences between the two versions will be compared; finally, on the last section, some reasons will be put forward that explain those differences.

2. Portuguese as a pluricentric language

Portuguese is the official language in seven countries (Portugal, Brazil, Angola, Cape Verde, Guinea-Bissau, Mozambique, and São Tomé and Príncipe) and is co-official in Macau, East Timor, and Equatorial Guinea.

The Lusophone Community is represented by the Community of Portuguese Language Countries (*Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – CPLP*), an international organization and political association that spans the five continents and aims to strengthen bonds of friendship and mutual cooperation, gathering all of the above, except Macau, which has, however, shown a formal interest in becoming a member.

The number of speakers of Portuguese in the territories where it is an official language varies. While it is the dominant mother tongue in Portugal and Brazil, where monolingualism is the standard,² African countries have a

² Portuguese is the only official language in Brazil, where there are, however, thousands of speakers of indigenous languages. It is also the only official language in Portugal, although Mirandese (*língua mirandesa*), an Asturleonese language spoken by a few thousand native speakers in Northeastern Portugal has been granted special rights by law in 1999, acquiring a near-co-official status but not quite.

wider variety of languages. Although Portuguese is the only official language in the five Portuguese-speaking African countries that were former colonies, all of them have several regional languages. Portuguese, in fact, a remnant of colonial times, serves, in many cases, as a unifying factor because it theoretically provides inhabitants from different ethnic groups (with different languages) with a common means of communication. Mostly because of that, Portuguese is still the language of education, used in almost all these countries at least in official or more formal settings. However, although the theoretical conditions are the same – multiethnic and multilingual countries, Portuguese as the only official language, Portuguese used in official contexts – the outcome has been widely different, ranging from São Tomé and Príncipe, where according to CIA’s *World Factbook*, 98.4 % of the population speaks Portuguese fluently³ to Guinea-Bissau, where the role of *lingua franca* is played by a Portuguese-based Creole and only between 11 % and 14 % of the population speaks Portuguese.⁴

The remaining members of CPLP have very different contexts. Although the Portuguese are credited with having been the first Europeans to reach Equatorial Guinea in the 15th century, the land was passed on to Spain in the 18th century with the Treaty of El Pardo, which meant that Portuguese remained only as a residual language in the country. Portuguese was used by the administration in East Timor until the end of colonial times in 1975. However, although it is the official language in the country together with Tetum, Portuguese is also residual in the country. In Macau, the situation is similar, with only 0.6 % of the citizens speaking Portuguese as their mother tongue.⁵

In each of the countries where Portuguese is an official language and effectively used by the population, it has developed specificities inherent to those countries. The Portuguese language spoken in Angola is different from the one spoken in Mozambique or in any other part of the Lusophone Community. So far, these differences have resulted in the codification of two different standard varieties – the Brazilian one, used in Brazil, and the European one (officially) used in the remaining territories – with time, more standard varieties will certainly emerge, depending only on the codification of those specificities. Portuguese is, therefore, a pluricentric language in the sense of Clyne (1992, p. 1), given that it has more than one “interacting centres, each providing a national variety with at least some of its own (codified) norms”.

³ See CIA’s *World Factbook*: <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/sao-tome-and-principe/>.

⁴ See *WorldAtlas*: <https://www.worldatlas.com/articles/what-languages-are-spoken-in-guinea-bissau.html>.

⁵ See CIA’s *World Factbook*: <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/macau/>.

Muhr (2012, pp. 29-30) distinguished five criteria that characterise pluricentric languages:

1. “*Occurrence*: A certain language occurs in at least 2 nations that function as ‘interacting centres’”. – Portugal and Brazil play the role of interacting centres as far as Portuguese is concerned.
2. “*Linguistic distance (Abstand)*: The variety must have enough linguistic (and/or pragmatic) characteristics that distinguish it from others and by that can serve as a symbol for expressing identity and social uniqueness”. – Although the linguistic characteristics of the variety of Portuguese spoken in several countries have not been codified yet, Portugal and Brazil have their own codified standard varieties.
3. “*Status*: The language must have an official status in at least 2 nations [...] The language therefore must have official recognition that exceeds the status of a minority language as it otherwise cannot function as a norm setting centre”. – As seen above, Portuguese is the official language of ten territories.
4. “*Acceptance of pluricentricity*: The language community must accept the status of its language as a pluricentric variety and consider it as part of its social / national identity”. – The European and the Brazilian standard varieties are widely accepted (e.g., Portuguese language proficiency for foreign students is certified by the Portuguese as a Foreign Language Assessment Centre (CAPLE) in Portugal and by the Certificate of Proficiency in Portuguese for Foreigners (CELPE-BRAS) in Brazil).
5. “*Relevance for identity*: The national norm has to be relevant to social identity and must be (to some degree) aware to the language community and lead ‘to at least some of its own (codified) norms’”. – The national standards in Portugal and Brazil are the most widely used varieties in their respective countries.

Later, the author added a sixth criterium (Muhr 2016, p. 21):

6. “*Codification of norms*: The linguistic norms of the national variety must be codified in books of reference to a certain degree in order to achieve certainty about common language use and nation-specific features of the PCL”. – There is a multitude of reference materials, such as dictionaries and grammars, in both European Portuguese and Brazilian Portuguese.

Given that there are two standard varieties for the Portuguese language, the foreign rights market in the publishing business is also divided into two. Usually, Portuguese publishers will buy the rights for the Portuguese language except Brazil and translate a book into European Portuguese to be sold in Portugal and elsewhere; whereas Brazilian publishers will buy those rights for the Brazilian market and publish their own translated version. If this is not explicitly mentioned in the foreign rights contract and a publisher

buys the rights for “Portuguese”, it will imply the whole Portuguese-speaking market, effectively preventing the other standard variety to translate that book unless they pay their counterparty for those rights.

For this reason, there are two translated versions of the Harry Potter series in Portuguese, one for each currently recognised standard variety of the Portuguese language. We can find in both versions the expected differences that result from differing grammatical structures and lexicon – e.g., in Brazilian Portuguese, the proclitic position (*Ele me disse*, ‘He told me’) is the standard whereas the enclitic position (*Ele disse-me*) is the standard in European Portuguese; some words have different meanings in both varieties, such as *banheiro* that means ‘toilet’ in Brazil and ‘lifeguard’ in Portugal. However, other differences in both translations are not explained by this and derive from deliberate choices made by the translators.

3. Translating *Harry Potter* into Portuguese

Le Lievre (2003) classifies the *Harry Potter* series as a subgenre of fantasy called “wainscot fantasy”, which characterises works where fantastic elements are hidden under or among the unsuspecting everyday world.

In wainscot fantasy a particular relationship exists between two cultures which share the same physical space. The dominant culture— the culture the text’s readers are presumed to share— is mundane, large, and presumed to hold power over its environment, but is largely unaware of the existence of the wainscot culture. The wainscot culture is fantastic in some way, but also small (often literally tiny, but also in terms of numbers) and marginal, vulnerable to the power the dominant culture can exercise over its environment (which includes the wainscot culture) and therefore fearful of attracting the dominant culture’s attention. (Le Lievre 2003, p. 26)

The relationship between the two cultures – the mundane and the fantastic – leads to the migration of lexical units between them. These lexical units, in turn, often assume different values in the fantastic world and are accompanied by new lexical units created by the author of the story. The translation of the new lexical units – clearly fantastic elements that make the hidden world come alive and distinguish it from the mundane reality – imply a marked translation strategy – the translator can either choose to be more “domesticating”, in the sense of Venuti (1995), adapting those new elements to the target language and culture or more “foreignizing”, keeping the exotism of the elements of the source language.

Before looking at some of the different options presented by the Portuguese and the Brazilian translations of the Harry Potter series in the next section, let us first look at their respective translating processes.

3.1. *The Harry Potter series translated in Portugal*

The history of the Harry Potter series in Portugal began in 1999 when Presença, a major publishing house in the country, published the first volume, which was followed by the remaining volumes of the original series.

Between the translation of the first and the seventh volumes of the series,⁶ eight years elapsed, and six translators were involved.⁷ Although the first three volumes had the same translator and proofreader, from book 4 onwards, the increased number of pages (from 246 pages of the translated version of book 1 to 582 pages of book 4) and the short time between the publication of the original book 4 (July 2000) and its translated version (November 2000) imposed a new way of working and a team of translators had to be formed. The initial proofreader became part of the team of translators that went from three translators in book 4 to four translators in the remaining three volumes of the series, thus employing a strategy of collaborative translation in its narrower meaning – “the situation where two or more translators work together to produce one translated product” (O’Brien 2001, p. 17).

Although the translators changed throughout the process and by book 7 none of the initial two people (translator and proofreader) were involved, the strategies defined by Isabel Fraga (translator) and Isabel Nunes (proofreader) for books 1 to 3 were kept until the end. With so many people involved and given the time constraints, not everything was constantly maintained, which meant there were some isolated differences in the choices of equivalents and particularly in the creation of neologisms both between different volumes and sometimes within the same volume – these have been, nonetheless, consistently corrected in subsequent editions of the seven volumes of the series.

Isabel Fraga, the first translator of the Harry Potter series in Portugal, has explained in an interview (Gonçalves 2017) that the publishing house let her decide, for instance, whether she would translate the names of characters or not. She chose to maintain some names because she felt the original versions conferred more dignity to the characters, but adapted some neologisms, such as *serpentês* (parselmouth) or *sem-forma* (Boggart). During

⁶ For the sake of conciseness, I will often refer to the seven books in the series by their order of appearance: *Harry Potter and the Philosopher’s Stone* (book 1), *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (book 2), *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (book 3), *Harry Potter and the Goblet of Fire* (book 4), *Harry Potter and the Order of Phoenix* (book 5), *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (book 6), *Harry Potter and the Deathly Hollows* (book 7).

⁷ The six translators were Isabel Fraga (books 1-5), Isabel Nunes (books 4-6), Manuela Madureira (books 5-7), Alice Rocha (books 5-7), Maria do Carmo Figueira (books 6-7), and Maria Georgina Segurado (book 7). Isabel Nunes was the proofreader of books 1-3, and the coordinator of the translation in books 4-6.

the interview, she also adds that a good translation, harmonious and balanced, is very important, but she honestly does not think that how the translation of Harry Potter was carried really influenced its reception in Portugal. She believed that as long as the translation was relatively good, it would always be a success because it is a rich enough story.

3.2. The Harry Potter series translated in Brazil

The *Harry Potter* series was translated by a single translator in Brazil, Lia Wyler,⁸ and the first volume was published by Rocco, also a major publishing house, in January 2000. Probably since a single translator undertook this herculean work by herself (and let us not forget that from book 4 onwards, the translated versions are more than 500 pages long), the Brazilian translations were all published later than their Portuguese counterparts (from one month in books 5 and 6 to nine months in book 3), with the exception of book 7, published a week before the Portuguese version.

Lia Wyler (1934-2018) was a celebrated translator, who had just earned an award for the translation of Sylvia Plath's *The It-Doesn't-Matter Suit*, when Rocco asked her to translate what was then "an interesting adventure for 9 to 12-year-olds, with all the ingredients of other well-known English children's classics, minus the illustrations" (Wyler 2003, p. 6). In this 2003 article I have just quoted, Wyler describes what Berman (1995) would call her translation position and her translation project.

The book belongs to the long tradition of popular tales and has all of the elements first identified by Propp in his studies of the genre: natural dialogues, worthy deeds and rewards, verisimilitude, mythical oppositions, the prevalence of Good over Evil, fast pace, suspense. All this had to be rendered into fluent Portuguese while preserving British customs, humor, formality and their manifestations. In my translations I also intended to let the Brazilian reader perceive that Harry Potter was an Other, with body language, facial expressions, habits and institutions different from his own, but with very similar longings, fantasies and conflicts. (Wyler 2003, p. 8)

Although Wyler stresses her will to let the foreignness of British traits appear throughout her translation, as we will see ahead, her translation was more domesticating than that of the Portuguese translator(s). Her options were often criticised, but the general consensus is that she was a great translator and she followed the strategy she delineated at the start that shows that her

⁸ I will mention Lia Wyler extensively because she has provided much insight into her work in an article published in *Meta* that I quote here. To my knowledge there is no such material regarding the Portuguese translators, apart from the interview given by the first translator of the Portuguese version, Isabel Fraga, also quoted here.

audience was centre stage for her choices, even when fitting the translation to her audience meant abandoning some characteristics of the original text (Martins 2016).

4. Selected differences in translation options in Portugal and Brazil

Wyler (2003, p. 12) justifies her option for the translation of names because “Young Brazilians who are not yet proficient in reading find English words difficult to pronounce”. This is the case in a country where children start learning English compulsorily in the 6th grade and where only 5.1 % of the population states they have some knowledge of the English language (Mira 2023, quoting a British Council Brasil survey of 2014).

In Portugal, the situation is very different. English is part of the national curriculum from 3rd grade⁹ onwards and exposure to the language is very high: although many children’s TV shows are dubbed nowadays, that was not the case until two decades ago, and shows for adults are never dubbed. In addition, music heard on the radio or on streaming services is mainly sung in English (even some Portuguese artists sing in English).¹⁰ As a result of the language policy of the country, 41 % of the Portuguese people surveyed in the *Special Eurobarometer 540: Europeans and their languages* (2024) have stated that they speak English “well enough in order to be able to have a conversation” against 12 % that say they master French, 8 % Spanish (in spite of the large similarity between the two languages), and 1 % for both German and Italian. The same survey has found that 85 % of Portuguese people “prefer to watch foreign films and programmes with subtitles, rather than dubbed” (35 % totally agree and 50 % tend to agree).

Table 1 below shows a list of the names of some main characters in the Harry Potter series and their respective Portuguese and Brazilian versions.

⁹ Introduced by Decree-Law 176/2014 of 12 December. When the translations of all the seven volumes of the series were initially published in Portugal (1999-2007), English was obligatory from the 5th grade onwards.

¹⁰ The minimum quota for music sung in Portuguese and broadcast on the radio is 30 %.

Original	Portuguese version	Brazilian version
Names of main characters		
Harry James Potter	Harry James Potter	Harry Tiago Potter
Ronald Weasley	Ronald Weasley	Rony Weasley
Hermione Granger	Hermione Granger	Hermione Granger
Names of minor characters		
Seamus Finnigan	Seamus Finnigan	Simas Finnigan
Dean Thomas	Dean Thomas	Dino Thomas
Lee Jordan	Lee Jordan	Lino Jordan
Charlie Weasley	Charlie Weasley	Carlinhos Weasley
Semi-transparent names in English		
Albus Dumbledore	Albus Dumbledore	Alvo Dumbledore
Severus Snape	Severus Snape	Severo Snape
Remus John Lupin	Remus John Lupin	Remo João Lupin
Descriptive names in English		
Moaning Myrtle	Murta Queixosa	Murta Que Geme
Nearly Headless Nick	Nick Quase-Sem-Cabeça	Nick Quase Sem Cabeça
Alastor ‘Mad-Eye’ Moody	Alastor ‘Olho Louco’ Moody	Alastor ‘Olho-Tonto’ Moody

Table 1
Original names and their Portuguese and Brazilian equivalents.

While both versions have kept surnames unchanged, the Portuguese version has only translated descriptive names, such as the epithet ‘Mad-Eye’, but the Brazilian version has either translated the characters’ proper names using their customary equivalents in Portuguese (*Tiago* for “James”, *Carlinhos* for “Charlie”, *Lúcio* for “Lucius”) or adapted the unusual ones, following the common rules used in Portuguese for that sort of adaptation.

Brøndsted and Dollerup (2004) discuss the translation of some names in the Harry Potter series into five languages – viz. Danish, Swedish, Norwegian, German and Italian – dividing them into the four categories I have used to organise Table 1: names of main characters, names of minor characters with English names, semi-transparent names in the Hogwarts universe, descriptive names in English. Let us look in more detail at the examples in each category:

- Names of main characters: in the languages surveyed by the authors, these names tend to remain unchanged with few exceptions (Norwegian: *Ronny Wiltersen* and *Hermine Grang* / German: *Hermine Granger*). The Brazilian translator used the common equivalent in Portuguese for “James” – *Tiago*, and created *Rony* for “Ronald/Ron”;
- Names of minor characters: considering the three names selected by the authors (*Seamus Finnigan*, *Lee Jordan* and *Dean Thomas*), only the

Norwegian version offers alternative forms. In the Brazilian version, all the proper names have been translated, following Portuguese morphological rules, while surnames were maintained. I have added “Charlie Weasley” to the list to highlight this strategy followed by Wyler: just as “Charlie” is the diminutive of “Charles”, so *Carlinhos* is the diminutive of *Carlos*;

- Semi-transparent names in English: “Albus Dumbledore” is a case in point, given that both his proper name and surname are semi-transparent. “Albus” in Latin means white. The Portuguese word *Alvo* used by the Brazilian translator albeit not being the most common equivalent of “white” (that would be *branco*) conveys the same meaning, nonetheless. Brøndsted and Dollerup point out that from the five translations they surveyed, only the Norwegian version was able to offer an equivalent for the character’s surname that points to the dialectal meaning of “dumbledore” as “bumblebee” (Oxford English Dictionary) – *Humslesnurr*, a common word for ‘bumblebee’ in Norwegian. The Brazilian translator also acknowledges this association, stating that Dumbledore “is an archaic name for the golden bumblebee” (Wyler, 2003, p. 8), but she could not find anything related in Portuguese;
- Descriptive names in English: Table 1 above shows three examples of descriptive names that have been translated in both versions, the Portuguese and the Brazilian, although with different options. For “Moaning Myrtle” both translators used common equivalents for the verb ‘to moan’, *queixar-se* in the Portuguese version and *gemer* in the Brazilian version. Interestingly, besides choosing different equivalents,¹¹ the translators also chose different grammatical structures. The Portuguese translator used an adjective, mimicking the English form, while the Brazilian translator opted for a relative clause. In the case of *Nearly Headless Nick*, the difference between the two versions lies only in the hyphens. As for Alastor “Mad-Eye” Moody, both versions offer a translation for “Mad-Eye”, *Louco* in the Portuguese version and *Tonto* in the Brazilian one. These two adjectives (*louco* and *tonto*) have a slight difference in both standard varieties of the Portuguese language. While the first sense of the word *tonto* is “dizzy” in both, the sense of “crazy, mad” is more common in the Brazilian variety.¹²

¹¹ *Gemer* and *queixar-se* are near synonyms. *Gemer* focuses on the sound made, whereas *queixar-se* includes not only the sound but also the complaint in the form of words, which is not usually the case with the former.

¹² See the Brazilian Dictionary of the Portuguese Language *Michaelis*: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/tonto/>.

Christiane Nord (2003, p. 182), although accepting that “proper names are never translated seems to be a rule deeply rooted in many people’s minds” – and that certainly is the case in the Portuguese translation practice, exception made in the case of children’s books where they are sometimes translated – found a great deal of translation strategies when she analysed eight translations of *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll (German, French, Spanish, Brazilian Portuguese, Italian). In her words, “translators do all sorts of things with proper names” (Nord 2003, p. 182): nontranslation (the standard case in the Portuguese version of the translation of the Harry Potter series), nontranslation that leads to a different pronunciation in the target language (the pronunciation of Hermione’s name raised so many doubts around the world, that J. K. Rowling had her teach another character how to pronounce her name in *Harry Potter and the Goblet of Fire*), morphological adaptation to the target language (this was the standard case in the Brazilian version), cultural adaptation (also widely used in the Brazilian version), among others.

Nord adds that “It is interesting to note, moreover, that translators do not always use the same techniques with all the proper names of a particular text they are translating” (Nord 2003, p. 183). The Brazilian version seems to be more coherent as far as the use of strategies to translate names is concerned. The translator has kept every surname (with the exception of “Jim McGuffin” that was translated as *Jorge Mendes*), adapted as many names as she could using established translations or the morphological rules of the Portuguese language, and kept the meaning of the descriptive names in general. The Portuguese translators did not translate names as a rule with the exception of some descriptive ones, but not all – e.g., “Fang” is *Canino* in the Brazilian version (a word that denotes “canine, eye tooth” but also “canine, of, relating to, or characteristic of the canids”, which being the name of a dog makes perfect sense) and “Crookshanks” is *Bichento* in the Brazilian version – Wyler (2003, p. 10) explains her option: “For Crookshanks, a cat with arched hind legs, I found and used the word *bichento*, a Northeastern regionalism for humans with bow legs which sounds very similar to *bichano* a noun that we also use for cats” – although the European Portuguese variety of the language has the word *bichento*, its meaning has nothing to do with bow legs, it means someone/something that has bugs. Both “Fang” and “Crookshanks” were not translated in the Portuguese version.

From a list of eighteen characters that includes only beasts and beings,¹³ none was translated in the Portuguese version, while only three have

¹³ Available at https://harrypotter.fandom.com/wiki/List_of_characters_in_translations_of_Harry_Potter.

remained the same in the Brazilian version (all three of them easily pronounced in Portuguese: “Fawkes”, “Dobby” and “Winky”).

Another interesting point to compare is the translation of neologisms in both versions.

Original	Portuguese version	Brazilian version
The four Houses of Hogwarts		
Gryffindor	Gryffindor	Grifinória
Slytherin	Slytherin	Sonserina
Hufflepuff	Hufflepuff	Lufa-Lufa
Ravenclaw	Ravenclaw	Corvinal
The game Quidditch		
Quidditch	Quidditch	quadribol
Beater	<i>beater</i>	batedor
Chaser	<i>chaser</i>	artilheiro
Keeper	<i>keeper</i>	goleiro
Seeker	<i>seeker</i>	apanhador
Bludger	<i>bludger</i>	balaço
Quaffle	<i>quaffle</i>	goles
Golden Snitch	<i>snitch</i> dourada	pomo de ouro
Food and beverages		
Bertie Bott's Every Flavour Beans	Feijões de Todos os Sabores da Bertie Bott	Feijõezinhos de todos os sabores Beto Botts Feijõezinhos de todos os sabores Bertie Botts
Butterbeer	Cerveja de Manteiga	cerveja amenteigada
Other elements		
Muggle	Muggle	trouxa
Sorting Hat	Chapéu Seleccionador	Chapéu Seletor
Howler	Gritador	berrador
Knight Bus	Autocarro Cavaleiro	Nôitibus Andante

Table 2

Neologisms from the Harry Potter universe and their translations into Portuguese.

The Harry Potter series is a work of extraordinary creativity. Table 2 above shows some examples of elements created by J. K. Rowling to give life to the wizarding universe, often borrowing concepts from the “real world” where the fictional world is typically hidden in a wainscot fantasy and assigning them new meanings (i.e., repurposing) or creating new words using various strategies in keeping with the grammatical rules of the language – e.g., derivation, back formation, compounding, reduplication.

One of the major challenges for the translation of these lexical units is keeping the associations of those words: often they are created taking into account not only their intended meaning, but also their sound, and cultural

traits. As with the onomastic elements, the strategies employed in the Portuguese translation and in the Brazilian one were usually different. Again, the Portuguese translation tends to foreignize the text and the Brazilian one to domesticate it. Let us look at the four categories of Table 2.

The Brazilian translator entirely reformulated *Quidditch* terminology, including the name of the game itself. Wyler (2003) explains that she used terminology associated with well-known games, namely football, from where she borrowed *goleiro* and *artilheiro*, for example, but also part of the name of the game that ends with *bol*, similarly to *futebol*, preceded by *quadri-*, a Latin suffix that means four, because the game is played with four balls. In the Portuguese translation, all the terms have been maintained. They are, therefore, loan words and, as such, following the Portuguese practice they are marked with italics. The translator also chose to write them in lowercase, except for the name of the game. This seems to have been a purely idiosyncratic choice, given that there is no rule in Portuguese that dictates that the name of sports or games is written in upper case. In the Portuguese version, two terms were used to translate *Golden Snitch*, “*snitch de ouro*” and “*snitch dourada*”. The qualifiers of snitch are near synonyms: *de ouro* means “[made] of gold” and *dourada* means “golden”. The options are, thus, equivalent. In the first book, “golden snitch” occurs twice and it was translated as “snitch de ouro” in the first occurrence, and simply “snitch” in the second. In the second book, the term occurs twice, the first one translated as “snitch dourada” and the second as “snitch de ouro”. From book 3 onwards, only “snitch dourada” was used.

The four Houses of Hogwarts have kept their names in the Portuguese version and were adapted in the Brazilian one using different strategies: *Grifinória* is a morphological adaptation of the original; *Sonserina* is derived from *sonso*, which means “sly”, an element of the original; *Lufa-Lufa* is made by duplicating the word *lufa*, thus winking at the air that is breathed out and the sound of the original that is also duplicated; and *Corvinal* is made from *corvo*, the Portuguese word for “raven”.

Where the Portuguese translation diverges from both the original and the equivalent chosen by the Brazilian translator is in the equivalent of “House” – the direct translation for “house” is *casa*, the word used by the Brazilian translator. The Portuguese translator, instead, used *equipa* probably because she felt the concept of having a school divided by houses would be too foreign for a Portuguese reader, whereas having teams (*equipas*) would not sound strange at all.

A favourite of Hogwarts students, “Bertie Bott’s Every Flavour Beans” have given rise to a series of forms in both translated versions. In the Portuguese version, the most common form is *Feijões de Todos os Sabores da Bertie Bott*. It is a literal translation that has, nonetheless, a simple mistake – it uses *de* preposition *de* plus the article *a*, which contracted are *da*,

indicating Bertie Bott is female – since the identification of gender is not transparent in English and nothing in the text lets us know whether the inventor of the famous every flavour beans was a man or a woman, the translator must have thought on a diminutive form of Bertha, which could be Bertie. However, much later, the character appears in a Chocolate Frog Card in a video game, and it is shown to be a man.

Besides this confusion, made right at the beginning in book 1, in book 4 (the first one to be translated by a team of three translators, which may account for the lack of coherence), we find three different translations, which differ only in the part related to the name of their creator: *da Bertie Bott*, *da Bertie Botts* and *de Bertie Botts*. The second and the third forms imply a confusion between the possessive 's, including the -s in the surname as if it belonged to it. The third form uses the preposition without article, *de*, a noncommittal form that could be used for either male or female, but which does not fall into the pattern used throughout the book (and common practice in children's literature) that implies using the article before every character's name. The Brazilian version uses the name only twice (in the other occurrences, it was eliminated), once as *Bertie Botts* and once as *Beto Botts*. In both instances, the -s was also mistaken as part of the surname.

The translation of “Butterbeer” was a much simpler case. The different solutions are idiosyncrasies of the translators: *de manteiga* literally means “[made] of butter” and *amanteigada* means “buttery”. Arguably, if we consider that butter (either butter syrup or in any other form) is an ingredient of the beverage, than *de manteiga* would be closer to the intended original meaning.

The remaining four elements of Table 2 show very different options taken in both versions. “Muggles”, those born into non-magical families with no magical powers, are very important elements of the Harry Potter series – they are the ones who inhabit the “real world” where the magical world is hidden. The Portuguese version did not translate the form, but the Brazilian translator wanted to convey the idea of a gullible person that is included in the first syllable of the word, “mug” and used *trouxas*, a word with a similar meaning in Portuguese. However, she did not add anything to the word, nor did she change it in any form, making it ambiguous. In some situations, the reader might be unsure whether the characters are calling another character a “dupe” or a “muggle”.

The “Sorting Hat” was translated very similarly in both versions, and the usage of different adjectives, *Selecionador* and *Seletor*, was commanded by which adjective is more common in each standard variety of the language. The equivalents for “Howler” are totally interchangeable in both variants, so they are simply a matter of style.

The translation of “Knight Bus” is a more interesting case. The Portuguese proofreader assumed that the full meaning of the word would be

untranslatable and added a footnote to the translator's choice – *Autocarro Cavaleiro*, literally Knight Bus, leaving the pun knight/night aside. In the footnote, the proofreader provides information on that pun, and also on the cultural reference to the night buses in London that operate after the underground closes, crossing the empty streets rapidly just like the Knight Bus and saving people from a long walk.

The Brazilian translator, on the other hand, created *Nôitibus Andante* “by combining the words for night, bus and errant as in knight-errant” (Wyler 2003, p. 10). It is an interesting option that would not be viable in European Portuguese, since the words for ‘bus’ are different in the two standard varieties: *autocarro* in European Portuguese and *ônibus* in Brazilian Portuguese.

5. Final remarks

The choices made by Lia Wyler may sound odd for a Portuguese reader, used to the English versions of most names and many neologisms found throughout the series. However, she mentions that her list of proper names was “approved by Ms. Rowling, who lived in Portugal for a couple of years and speaks Portuguese” (Wyler 2003, p. 9). As Wyler states, she was working on the assumption that *Harry Potter and the Philosopher's Stone* was a book for children aged 9-12 and proceeded accordingly.

Given this difficulty of translating a children's book that ended up having a massive young-adult and even adult fan base, Brøndsted and Dollerup suggest a strategy even they know to be utopian:

one might consider translating the Harry Potter books into two different versions; one for young children, which would be much like the Norwegian one, and another one for adults, which would merely transfer to British names. (Brøndsted, Dollerup 2004, p. 13)

From the examples the authors present, the Norwegian version would be much similar to the Brazilian version, whereas the Portuguese version merely transfers most names.

However, cultural differences between Portugal and Brazil are at stake here: Portuguese children are much more exposed to English from a tender age, which implies a very large familiarity with English or English-sounding names and words. Showing their endorsement of the Portuguese translation project, the Harry Potter series is part of the National Reading Plan (*Plano*

Nacional de Leitura), whose authors refer that the largest number of readers are found between the fifth and the seventh graders (10–12-year-olds).¹⁴

Fantasy as a genre is fertile ground for creativity. Authors play not only with words but with whole universes, which makes the translation of their creative expression a challenge for any translator. I have analysed divergence areas between the Portuguese and the Brazilian translations of the Harry Potter series highlighting the choices that do not derive solely from intrinsic differences between the two standard varieties of the same language but from two different translation projects based on what the translators felt the target-audience's expectations might be. It would be interesting to make a similar experiment with another fantasy novel, but targeted at adults, such as *The Lord of the Rings* trilogy by Tolkien for which more than one translation is available for each standard variety, which would certainly add to the comparison.

Bionote: Maria João Ferro is a Coordinating Professor at the Lisbon Accounting and Business School and the coordinator of the English Section at the Lisbon School of Education, both part of the Polytechnic University of Lisbon. She is also a researcher with the Reception and Translation Studies research group at the Lisbon Centre for English Studies (ULICES/CEAUL) and a collaborator with the LLT – Lexicology, Lexicography and Terminology research group at the Linguistics Research Centre of NOVA University Lisbon (CLUNL). She holds a PhD in Linguistics (specializing in Lexicology, Lexicography and Terminology) from NOVA University Lisbon and an MA in Romance Linguistics from the University of Lisbon. Her research interests include literary translation, terminology, languages for specific purposes, intercultural communication, and the economics of language.

Author's address: mjferro@iscal.ipl.pt

Acknowledgements: This research is supported by the Portuguese national funding through the FCT – Portuguese Foundation for Science and Technology, I.P. as part of the project UID/03210 - Linguistics Research Centre of NOVA University Lisbon (CLUNL).

¹⁴ See: <https://pnl2027.gov.pt/np4/284.html>.

Primary References

- Rowling J. K. 2020, *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, 51st ed., trans. Isabel Fraga, Editorial Presença, Queluz de Baixo.
- Rowling J. K. 2020, *Harry Potter e a Câmara dos Segredos*, 38th ed., trans. Isabel Fraga, Editorial Presença, Queluz de Baixo.
- Rowling J. K. 2020, *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*, 37th ed., trans. Isabel Fraga, Editorial Presença, Queluz de Baixo.
- Rowling J. K. 2020, *Harry Potter e o Cálice de Fogo*, 24th ed., trans. Isabel Fraga, Isabel Nunes and Manuela Madureira, Editorial Presença, Queluz de Baixo.
- Rowling J. K. 2020, *Harry Potter e a Ordem da Fénix*, 14th ed., trans. Isabel Fraga, Manuela Madureira, Isabel Nunes and Alice Rocha, Editorial Presença, Queluz de Baixo.
- Rowling J. K. 2020, *Harry Potter e o Príncipe Misterioso*, 9th ed., trans. Alice Rocha, Manuela Madureira, Maria do Carmo Figueira and Isabel Nunes, Editorial Presença, Queluz de Baixo.
- Rowling J. K. 2020, *Harry Potter e os Talismãs da Morte*, 10th ed., trans. Alice Rocha, Manuela Madureira, Maria Georgina Segurado and Maria do Carmo Figueira, Editorial Presença, Queluz de Baixo.
- Rowling, J. K. 2015, *Harry Potter – A Coleção Completa*, trans. Lia Wyler, Pottermore Limited.

References

- Berman A. 1995, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris.
- Brøndsted K. and Dollerup C. 2004, *The names in Harry Potter*, in “Perspectives”, 12 [1], pp. 56-72.
- Clyne M. 1992, *Pluricentric languages – Introduction*, in Clyne M. (ed.), *Pluricentric languages: Differing norms in different nations*, Mouton de Gruyter, Berlin/New York, pp. 1-9.
- European Commission, Directorate-General for Communication 2024, *Special Eurobarometer 540: Europeans and their languages*. <https://europa.eu/eurobarometer/surveys/detail/2979> (29.08.2024).
- Gonçalves M. 2017, *Harry Potter ficou desatualizado? “Talvez estejamos a perder a magia”*, in “Expresso”, 26.06.2017. <https://expresso.pt/cultura/2017-06-26-Harry-Potter-ficou-desatualizado--Talvez-estejamos-a-perder-a-magia> (29.08.2024).
- Gierzynski A. and Eddy K. 2013, *Harry Potter and the millennials: Research methods and the politics of the muggle generation*, JHU Press, Baltimore.
- Le Lievre K. A. 2003, *Wizards and Wainscots: Generic Structures and Genre Themes in the Harry Potter Series*, in “Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature”, 24 [1], pp. 25-36.
- Martins L. 2016, *Uma crítica de tradução: Harry Potter e a Pedra Filosofal no Brasil*, in “Belas Infieis”, 5 [3], pp. 41-56.
- Mira F. 2023, *Issues and challenges faced by Brazilian adults to learn English*, in “Revista Liberato”, 24 [42], pp. 111-124.
- Muhr R. 2016, *The state of the art of research on pluricentric languages: Where we were and where we are now*, in Muhr R. (ed.), *Pluricentric languages and non-dominant varieties worldwide. Part I: Pluricentric languages across Continents. Features and*

- usage*, Peter Lang, Berlin, pp.13-36.
- Muhr R. 2012, *Linguistic dominance and non-dominance in pluricentric languages. A typology*, in Muhr R. (ed.), *Non-dominant varieties of pluricentric languages. Getting the picture*, Peter Lang, Berlin, pp. 23-48.
- Nord C. 2003, *Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point*, in "Meta", 48 [1-2], pp. 182–196.
- O'Brien S. 2011, *Collaborative translation*, in Gambier Y. and van Doorslaer L. (eds.), *Handbook of translation studies*, vol. 2, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, pp. 17-20.
- Van der Wey A. L. 2011, *Harry Potter and the Philosopher's Stone: Shifting Centres, Margins, and Publics* (Master thesis), Trent University, Canada.
- Venuti L. 1995, *The Translator's Invisibility*, Routledge, London/New York.
- Wyler L. 2003, *Harry Potter for Children, Teenagers and Adults*, in "Meta", 48 [1-2], pp. 5-14.
- Zsubori A. and Das, R. 2018, *Twenty years of Pottermania: British young people's experiences of fantasy at the intersections of the fictive and "real"*, in "Journal of Children and Media", 12 [4], pp. 406-419.

RITRADUZIONE E RISCOPERTA

Il caso di George Macdonald

MARGHERITA ORSI
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Abstract – The paper aims at focusing on retranslation practice as an editorial means of rediscovery of literary works, in particular those belonging to the fantastic genre. The selected case studies consist of the Italian translations of Scottish author George MacDonald’s (1824-1905) *The Light Princess*. Its more recent retranslation was carried out by the publishing house *flower-ed*, the only publisher currently rediscovering and promoting MacDonald’s fantasy texts in Italy. More specifically, the paper examines how retranslation is helpful in the recovery of this pivotal work, by highlighting MacDonald’s nonconformist treatment of female characters and gender issues. The study will start with a theoretical introduction to the theme of retranslation, followed by a literary analysis of *The Light Princess*, and then move on to the translational contrastive analysis of some excerpts from the source text and its Italian translations. Ultimately, the present study aims at raising awareness around the promotion and dissemination of classics of the fantastic through the practice of retranslation.

Keywords: George MacDonald; Light Princess; retranslation; fantasy.

*I wish our princesses got lost in a forest
sometimes.*
(G. MacDonald “The Light Princess” 1977,
p. 36).

1. Introduzione

Il 10 dicembre del 1824 nella cittadina scozzese di Huntly vide la luce un autore destinato a porre le basi del fantastico di matrice britannica, ispirazione di C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Lewis Carroll e molti altri (Alessandroni 2020; Ricci 2024). Apprezzato da scrittori del calibro di Charles Dickens e Mark Twain (Alessandroni 2020), per molti padre putativo del fantasy moderno (Ricci 2024), George MacDonald trascorse un lungo periodo della vita a Bordighera, in Liguria, in quella da lui stesso chiamata “Casa Coraggio”, punto di riferimento culturale dell’epoca tra letture collettive di Dante e Shakespeare e cenacoli letterari (Alessandroni 2020; Ricci 2024). A due secoli dalla nascita dell’autore, ricorrenza che all’estero è

stata ed è tuttora celebrata da una serie di eventi accademici,¹ la parabola editoriale di MacDonald in Italia appare complessa e variegata, e sembra conoscere il suo momento più felice fra gli anni Ottanta del secolo scorso e i primi anni Duemila: a titolo d'esempio, basti pensare alla storia editoriale del romanzo *Phantastes* (1858), pubblicato per la prima volta nel 1977 da Rusconi nella traduzione di Giorgio Spina, col titolo di *Anodos* (modificato poi in *Le fate dell'ombra* nell'edizione del 1990). Fara Editore ha poi riproposto il romanzo nel 1998 nella raccolta *Due strane storie scozzesi*, tradotto da Valentina Poggi col titolo di *La bella nello specchio*. L'ultima traduzione a cura di Michela Alessandroni, che ripristina il titolo originale, è stata pubblicata nel 2022 per i tipi della casa editrice flower-ed, attualmente impegnata in una vera e propria operazione di riscoperta dell'opera omnia dell'autore, che viene presentata corredata da apparati paratestuali di approfondimento critico.

Per quanto concerne *The Light Princess* (1864), oggetto d'analisi del presente articolo, la prima traduzione italiana, a cura di Rossella Bernascone e pubblicata da Emme Edizioni, risale al 1990; seguono la ritraduzione di Giorgio Spina per Solfanelli nel 1992 e quella di Anna Strambo nel 2000, inclusa nel volume monografico di Oscar Mondadori *La favola del giorno e della notte (e altri racconti fantastici)*. Nel 2020, il testimone viene raccolto ancora una volta da flower-ed, che ripropone il racconto nella traduzione di Elizabeth Harrowell. Operazioni come quella di flower-ed sono particolarmente apprezzabili in quanto la riproposta editoriale di un autore ne facilita spesso la conoscenza e la rinnovata diffusione, valorizzando la sua opera e portando a nuove interpretazioni della stessa (Venturi 2011). Non è forse un caso, dunque, che proprio MacDonald sia stato selezionato da questa casa editrice (che vanta un catalogo di repêchage angloamericani dell'Otto e Novecento) quale esponente del fantasy vittoriano: diversi critici hanno spesso sottolineato la sovversione da parte dell'autore dei modelli sociali e culturali prestabiliti; a cominciare dal dato biografico, che lo vede prima pastore (dal 1850) presso la Trinity Congregational Church di Arundel per poi abbandonare il pulpito tre anni dopo in seguito ad accesi dissapori di tipo dottrinale e teologico col resto della congregazione. Le sue opere sono inoltre intrise di ideali decisamente moderni, non ultima la questione della parità di genere, celata in fiabe come *The Light Princess* sotto strati di comicità satirica e folklore. La pratica ritraduttiva si presta particolarmente a questo tipo di opere, per la sua capacità intrinseca di rivelare significati ancora taciuti e fornire nuove lenti di lettura dei testi.

¹ Esempi ne sono le conferenze “George MacDonald and the Prophetic Imagination: A Bicentenary Conference”, organizzata a maggio 2024 presso il Wheaton College, Illinois, e “Borderlands: George MacDonald Between Worlds”, tenutasi a novembre 2024 presso la University of St. Andrews in Scozia.

A partire da una considerazione generale di tipo teorico sulla dinamica della ritraduzione e sulla letteratura fantastica, il presente studio procederà dunque a esaminare il *case study* costituito dalle diverse traduzioni italiane di *The Light Princess*, apparso per la prima volta nel volume *Adela Cathcart* del 1864. L'obiettivo dell'analisi traduttologica contrastiva, che si concentrerà in particolar modo sulla gestione della non-convenzionalità delle figure femminili presenti nella narrazione di MacDonald, è porre in evidenza il ruolo del processo ritraduttivo nel farsi portavoce di diversi aspetti del testo letterario, rivelandosi determinante nella catalizzazione della sua ricezione da parte del pubblico.

2. La ritraduzione: una panoramica

Gli studi di tipo accademico sul fenomeno della ritraduzione in ambito editoriale sono ancora piuttosto recenti: nel 2017 Susanne M. Cadera e Andrew Samuel Walsh lamentavano una “proportional imbalance between the frequency of retranslations and the poor theoretical advances on the topic” (p. 7). Come base preliminare, è bene definire esplicitamente cosa si intende per ritraduzione. In questa sede e per gli scopi del presente articolo, si è scelto di identificare questo termine con la definizione fornita alla voce corrispondente da Şehnaz Tahir Gürçağlar all'interno della *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*: l'autrice della voce identifica la ritraduzione come “the act of translating a work that has previously been translated into the same language, or the result of such an act, i.e. the retranslated text itself” (2009, p. 233). Nell'affrontare compiutamente un discorso sulla ritraduzione, non si può prescindere da uno degli studi che hanno aperto la strada a una considerazione più profonda di questo fenomeno, ovvero il saggio *La Retraduction comme espace de la traduction* di Antoine Berman, pubblicato nel 1990 sulla rivista “Palimpsestes”. L'autore introduce l'argomento della ritraduzione proponendone un'intuitiva definizione (“Toute traduction faite après la première traduction d'une oeuvre”, p. 1), e procede poi a illustrare quella che sarà conosciuta come la *Retranslation Hypothesis* (RH): ogni “grande traduzione” (vale a dire “traductions qui perdurent à l'égal des originaux et qui, parfois, gardent plus d'éclat que ceux-ci”, p. 2) è sempre una ritraduzione, poiché ogni prima traduzione è per definizione “maladroite” (p. 4), maldestra, e perciò “défaillante” (p. 5) – una versione di lavoro dunque, più che una resa definitiva del TT (*target text*). Spesso, infatti, la prima traduzione di un'opera ha più che altro lo scopo di scalfire la resistenza congenita della TC (*target culture*) a tutto ciò che è Altro da sé, introducendo quindi il ST (*source text*) presso il nuovo pubblico tramite strategie addomesticanti e *target-oriented*; in questo senso, la prima traduzione sarebbe quindi meno “accomplie”, meno ricca (Berman 1990, p.

5). Secondo Berman, la pratica della ritraduzione può dunque compiersi solo in presenza del *kairos*, vale a dire il momento propizio in cui la resistenza congenita della TC, che dà luogo alla “mancanza” insita nelle prime traduzioni, si allenta “*brusquement et imprévisiblement (mais non sans raisons)*” (Berman 1990, p. 6). Anche una ritraduzione originata da quella serie di circostanze favorevoli che determinano il *kairos* sarà “*défaillante*”, ma “*contrebalancée par un phénomène que nous pouvons appeler [...] la copia, l’abondance*”, intesa da Berman come quella ricchezza linguistica, testuale ed espressiva che si compie solo in seguito a un’azione reiterativa (1990, pp. 5-6). In generale dunque, secondo Berman, le ritraduzioni si mostrano più attente al ST, alle sue peculiarità linguistiche e al contesto socioculturale che l’ha originato, nella misura in cui gli elementi estranei e stranianti vengono via via assimilati dalla TC con il passare degli anni, e dunque meglio compresi dai potenziali lettori del TT; in altre parole, il nuovo TT generato dalla pratica ritraduttiva dimostrerà una maggiore adesione al ST.

La visione perfettiva della ritraduzione di Berman incarna ciò che Françoise Massardier-Kenney (2015) ha giustamente definito “ideologia della mancanza”. Secondo l’autrice, l’impatto del discorso di Berman è presente nella maggior parte degli studi contemporanei sulla ritraduzione, che presentano ancora il limite di vedere la prima traduzione come deficitaria e la conseguente ritraduzione come tesa a colmarne le intrinseche falle: “Even studies that strive to avoid the discourse of lack cannot avoid the same tendency to assume that retranslations represent a progress” (Massardier-Kenney 2015, p. 74). Questa “ideology of progress” non prende in considerazione il vero contributo della ritraduzione, che si fa strumento di attualizzazione dello sfaccettato potenziale letterario del testo. Sulla stessa falsariga, l’impostazione di Berman è stata contestata anche da Luise von Flotow, che vede come fine ultimo del processo traduttivo non già il raggiungimento della traduzione ideale, bensì l’apertura a nuove possibilità interpretative linguistiche e sociali. Tale assunto è stato applicato da von Flotow in particolare alla traduzione femminile e femminista. In questo senso, il discorso di von Flotow decolonizza i ben noti e ormai desueti cliché sulla traduzione, che pongono in primo piano le nozioni di fedeltà all’originale e gradevolezza stilistica del TT. Secondo la studiosa, la traduzione dovrebbe invece costituirsi quale terreno fertile per una trasformazione radicale del tessuto sociale in cui si innesta, e compito di chi traduce dovrebbe essere proprio quello di rendersi visibile fra le trame del testo, di proporre senza timori la propria visione del mondo (von Flotow 1991). Il pensiero di von Flotow scardina quindi la visione di Berman, proponendo al contrario una concezione tentacolare di traduzione, in cui diversi TT possano coesistere e intessere un dialogo produttivo. È forse il caso, perciò, di rivedere la prima definizione di ritraduzione impiegata da

Berman, integrandola con quanto affermato già da Yves Gambier nel 1994: “La retraduction serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d’un texte déjà traduit, en entier ou en partie. Elle serait liée à la notion de réactualisation des textes, déterminée par l’évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins, de leurs compétences...” (p. 413). Le posizioni di Massardier-Kenney e von Flotow saranno adottate quali lenti interpretative d’elezione nella disamina del *case study* attorno cui ruota il presente studio, al fine di valutare l’approccio traduttologico al testo di MacDonald in ottica di genere letterario e di genere dei personaggi narrati. Non a caso, gli studi più recenti sul fenomeno ritraduttivo (oltre ai già citati, si ricordino a titolo d’esempio Deane-Cox 2014, Fusco 2015, Kaloh Vid 2016, Cadera e Walsh 2017, Campanini 2019, Wardle 2019) sembrano orientati verso una prospettiva più aperta della RH, che vede la traduzione come un costante e paziente confronto coi testi, permeato dalla moderna consapevolezza che non esiste una versione definitiva del ST.

2.1. Le ragioni della ritraduzione

Perché si ritraduce? Indubbiamente, la prima questione che si pone è quella dell’invecchiamento della lingua, per cui, se il ST è solitamente cristallizzato nello status di opera letteraria e perciò fondamentalmente impermeabile allo scorrere del tempo, il TT è soggetto a un deperimento molto più rapido e necessita spesso di aggiustamenti successivi (Hurtado Albir 2001, p. 599).

Ciononostante, la decisione di ritradurre un’opera è quasi sempre storicizzata da un punto di vista socioculturale oltre che linguistico. Accade dunque, ad esempio, che la scelta di ritradurre un testo sia dovuta a cambiamenti sociali, storici e culturali intrinseci alla TC, ad esempio il modificarsi di determinati stereotipi etico-ideologici, un tempo comunemente accettati ma divenuti progressivamente inammissibili. Come sottolineato da Gürçağlar, “Changing social contexts and the evolution of translation norms are often cited as major factors influencing the choice to retranslate specific texts” (2009, p. 234). Per questa e altre ragioni, Kaisa Koskinen e Outi Paloposki vedono nella ritraduzione un “atto contrario”, in opposizione alle precedenti traduzioni del medesimo ST e a servizio di una molteplicità di interpretazioni e riletture che non si esaurisce mai. Questa concezione di ritraduzione pone in primo piano l’*agency* di chi (ri)traduce, rimarcandone il ruolo dinamico (Wardle 2019). Sulla stessa falsariga, Koskinen e Paloposki sono infatti anche fautrici del concetto di “supplementarity”, in base al quale ogni ritraduzione tenterebbe di ritagliarsi una propria nicchia all’interno della TC, differenziandosi secondo diverse strategie stilistiche, ideologiche e editoriali (Wardle 2019). In altre parole, una diversa traduzione di uno stesso ST risponde a un diverso bisogno della TC, che può essere diacronico, come la progressiva rivalutazione di un genere letterario (anche) a scapito di altri, o

sincronico, come la volontà di riposizionare il ST all'interno del canone della TC o metterne in luce aspetti differenti rispetto alle traduzioni precedenti. Come precisa poi Elisa Aurora Pantaleo (2016), la pratica ritraduttiva è anche (e forse soprattutto) operazione commerciale: a volte, infatti, “ritradurre è più conveniente che rivedere una prima traduzione – soprattutto se i diritti d'autore sul testo originario sono scaduti” (p. 32). Accade inoltre piuttosto frequentemente che la segnalazione a livello pubblicitario della ritraduzione di un'opera funga da cassa di risonanza per il titolo stesso, che ottiene così un discreto successo di vendite. Anche Fabiana Fusco avanza un'ipotesi simile, specificando come

bisogna [...] ammettere che una ritraduzione si rivela da un lato più interessante e convincente agli occhi del lettore o del critico rispetto alla proposta di una vecchia traduzione e dall'altro più remunerativa per l'editore le cui strategie commerciali puntano a evidenziare la novità dell'operazione di ritraduzione di modo da suggerire al lettore che si trova di fronte a un testo più autentico. Tale è la ragione per la quale il mondo editoriale tende a presentare la ritraduzione come un'operazione inedita... (2015, p. 118)

Come sottolineato anche da von Flotow (2009), la presentazione a livello paratestuale della ritraduzione come di un inedito è nel tempo divenuta un mezzo per incoraggiare i lettori a confrontarsi con versioni sempre nuove di uno stesso ST. Si è configurata, in altre parole, quale imprescindibile strumento di marketing (p. 46).

3. Il fantastico in traduzione

Secondo la definizione data da Rosemary Jackson in uno studio del 1998, la categoria di fantastico può designare “any literature which does not give priority to realistic representation” (p. 8). Non a caso, secondo Jackson, il fantastico si muove in una

spectral region [...], whose imaginary world is neither entirely 'real' [...], nor entirely 'unreal' [...], but is located somewhere indeterminately between the two [...]: its means of establishing its 'reality' are initially mimetic ('realistic', presenting an 'object' world 'objectively') but then move into another mode which would seem to be marvellous ('unrealistic', representing apparent impossibilities), were it not for its initial grounding in the 'real'. Thematically too, as we shall see, the fantastic plays upon difficulties of interpreting events/things as objects or as images, thus disorientating the reader's categorization of the 'real'. (1998, p. 12)

Tale definizione ben rappresenta lo scollamento dal reale rappresentato dalle fiabe di MacDonald e da *The Light Princess* in particolare. La

sistematizzazione di Jackson prende le mosse dall'imprescindibile testo di Tzvetan Todorov del 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, in cui lo studioso riformula le teorie di Vladimir Solovyov per introdurre il concetto di fantastico (si riporta qui la traduzione in inglese del saggio, a cura di Richard Howard):

In a world which is indeed our world, the one we know, a world without devils, sylphides, or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the senses, of a product of the imagination – and laws of the world then remain what they are; or else the event has indeed taken place, it is an integral part of reality – but then this reality is controlled by laws unknown to us. [...] The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event. The concept of the fantastic is therefore to be defined in relation to those of the real and the imaginary... (1975, p. 25)

Il fantastico presenta dunque una costitutiva “resistance to narrative closure” (Armitt 1992, p. 10); non rifiuta il reale, bensì esiste in relazione a esso in rapporto parassitico e/o simbiotico, rovesciandone i codici interpretativi. In questo senso, il fantastico è pura contraddizione, categoria ossimorica per eccellenza (Jackson 1998, p. 12), ed è dunque trasgressivo non tanto a livello tematico quanto a livello strutturale:

An understanding of the subversive function of fantastic literature emerges from structuralist rather than from merely thematic readings of texts. It has been seen that many fantasies from the late eighteenth century onwards attempt to undermine dominant philosophical and epistemological orders. They subvert and interrogate nominal unities of time, space and character, as well as questioning the possibility, or honesty, of fictional representation of those unities. Like the grotesque, with which it overlaps, the fantastic can be seen as an art of estrangement, resisting closure, opening structures which categorize experience in the name of a ‘human reality’. By drawing attention to the relative nature of these categories the fantastic moves towards a dismantling of the ‘real’, most particularly of the concept of ‘character’ and its ideological assumptions, mocking and parodying a blind faith in psychological coherence and in the value of sublimation as a ‘civilizing’ activity. (Jackson 1998, p. 102)

Come si noterà, l'asse portante della contraddizione si ritrova anche in *The Light Princess*, in cui il contrasto fra aria e terraferma, fra allegria e tristezza, fra amore e schermaglia, è sottile ma potente.

Ritenendo la schematizzazione di Todorov troppo rigida, Jackson osserva poi come potrebbe forse essere più utile individuare nel fantastico,

più che un genere in senso stretto, una modalità espressiva che opera fra il mimetico e il meraviglioso:

It is perhaps more helpful to define the fantastic as a literary mode rather than a genre, and to place it between the opposite modes of the marvellous and the mimetic. The ways in which it operates can then be understood by its combination of elements of these two different modes. (1998, p. 19)

Di modo, e non di genere, parla anche Lucilla Sergiacomo in *L'assoluta libertà del fantastico* (2018):

Più che un genere, come si tende a definirlo, il fantastico è un modo di raccontare o di rappresentare che attraversa il tempo e contamina generi di scrittura letteraria piuttosto lontani tra loro: dal poema epico classico [...] al romanzo di peripezia e alle sue avventure straordinarie; [...] dal romanzo gotico inglese ai vari filoni narrativi dell'horror, della ghost story, dei freaks e dei vampiri. E ancora, procedendo nel tempo, dalla fantascienza sino alla proliferazione contemporanea della poliforme letteratura fantasy... (p. 9)

Per quanto concerne i temi cari al fantastico, Todorov li suddivide in “temi del sé” (1975, p. 107) e “temi dell'altro” (p. 124). I temi del sé comprendono la metamorfosi, l'oltreumano sovranaturale (ossia “the existence of beings more powerful than men”) (p. 109) e il pan-determinismo (p. 110). I temi dell'altro si rifanno principalmente alla sessualità, strettamente connessa alla morte (pp. 126-135), come non sfuggirà al lettore più attento di *The Light Princess*.

3.1. La forma del fantastico

Dal momento che il presente articolo costituisce uno studio di un testo fantastico in (ri)traduzione, si rende a questo punto necessario delineare alcuni fra i tratti stilistico-formali più salienti di questa modalità letteraria. A tale scopo potrà rivelarsi particolarmente utile la sistematizzazione di Todorov, secondo cui il linguaggio è matrice stessa del modo fantastico e viceversa:

The supernatural is born of language, it is both its consequence and its proof: not only do the devil and vampires exist only in words, but language alone enables us to conceive what is always absent: the supernatural. The supernatural thereby becomes a symbol of language... (1975, p. 82)

Scopo ultimo del fantastico è, in fondo, l'accesso a un universo altro rispetto a quello cui siamo abituati, che non può esistere al di fuori del linguaggio utilizzato per descriverlo. Lo studioso prende in considerazione lo stile del fantastico come operante su tre livelli distinti. Il primo livello concerne le

figure retoriche, la più utilizzata delle quali è sicuramente l'iperbole: "If the fantastic constantly makes use of rhetorical figures, it is because it originates in them" (Todorov 1975, pp. 76-82). L'importanza delle figure retoriche all'interno delle narrazioni fantastiche è dunque fondamentale, così come la necessità di mantenerne le sfumature di significato in traduzione. Una traduzione che non rispetti le figure retoriche del ST, che le appiattisca o cerchi di "risolverle", pregiudicherà irrimediabilmente l'atmosfera trasmessa dal testo fonte. Al secondo livello, quello del narratore, Todorov ritrova spesso la marca di soggettività impressa dal pronome di prima persona singolare; in altre parole, il narratore fantastico è spesso anche protagonista delle vicende narrate (1975, p. 82). Questa particolarità non è riscontrabile nel testo di MacDonald, che utilizza il narratore onnisciente proprio della fiaba per proporre una visione in un certo senso più "distaccata" degli eventi. Questo complica ulteriormente il momento del fantastico, in quanto una narrazione fantastica in terza persona ha un effetto maggiormente straniante, che ci fa sentire soli di fronte all'ignoto. Queste componenti andrebbero tenute presenti nel processo traduttivo: il punto di vista narrativo e il suo grado di soggettività vanno calibrati attentamente, se non si vuole spezzare quel delicato equilibrio su cui si basa il patto del fantastico. Il terzo livello, quello della struttura, prevede secondo Todorov la demarcazione di una linea narrativa immaginaria che porta, tramite gradazioni diverse di suspense, al raggiungimento del culmine della trama (1975, pp. 86-89). Una struttura di questo tipo esige da chi legge un comportamento più rigido rispetto ad altri generi letterari: come precisa Todorov, l'effetto di un romanzo di Balzac non verrebbe drammaticamente modificato se leggessimo il quinto capitolo prima del quarto. Ciò non si applica alla modalità fantastica: "If we know the end of a fantastic narrative before we begin it, its whole functioning is distorted, for the reader can no longer follow the process of identification step by step" (Todorov 1975, p. 89). Per questa ragione, chi traduce un testo fantastico deve prestare particolare attenzione a non svelare la trama del ST in anticipo, a non "tradirsi" con piccoli dettagli apparentemente di poco conto. Tutte queste componenti intervengono e sono, naturalmente, da tenere in considerazione per quanto concerne anche la traduzione del fantastico femminile. Strettamente connessa al secondo livello todoroviano è la schematizzazione di Eric S. Rabkin, che distingue fra "indizi del fantastico" disseminati dai personaggi, dal narratore e/o dall'autore implicito del testo (1977). Un segno del fantastico pertinente ai personaggi è ad esempio, secondo lo studioso, l'espressione di un'emozione di stupore/meraviglia. Individuare e riconoscere questi segnali, e mediarli nel modo più appropriato all'interno della TC, è compito di chi traduce. Ogni vocabolo ha infatti, nella narrazione fantastica, un proprio peso specifico; le diverse interpretazioni di un medesimo ST (che sono, al contempo, causa e conseguenza delle sue

diverse traduzioni) giocano un ruolo fondamentale nella parabola editoriale e culturale della letteratura fantastica.

3.2. Tradurre il fantastico

Vi sono, indubbiamente, alcune metodologie seguite dai traduttori e dagli editori per quanto concerne la letteratura di genere, in cui spesso intervengono tropi, preconcetti e la volontà di confezionare il testo ad hoc per un pubblico mirato. Ciò è valido anche per la letteratura fantastica. Ad esempio, Diana Bianchi nota come “Unlike books published as general or mainstream literature whose paratextual features may sometimes hide rather than reveal their content, the texts published as popular fiction are usually clearly marked as such” (2015, p. 228). Tale tendenza si riflette nei frequenti adattamenti dei titoli delle opere fantastiche, che in traduzione italiana sono spesso caratterizzati da una marca di genere più esplicita che nel ST; un comportamento simile è stato riscontrato, come visto, anche nella storia editoriale italiana di MacDonald. Ciò risponde spesso all’esigenza di targetizzare il testo in direzione di una particolare fascia di pubblico, rendendone più immediati l’acquisto e la fruizione (Bianchi e D’Arcangelo 2015, p. 251). Questa tendenza si applica in particolar modo agli editori “pop” indirizzati a un pubblico di massa. Più precisamente, è possibile che la volontà di incanalare un testo in un preciso genere letterario a fini di marketing si rifletta nelle norme redazionali e nelle conseguenti scelte traduttive applicate al TT, che propenderanno per un’interpretazione più smaccatamente “di genere” dell’opera in questione, accentuandone gli aspetti più mainstream e appiattendone i tratti più anticonvenzionali. Un ulteriore problema inerente alla traduzione della letteratura di genere è costituito dalle “radical manipulations” (Bianchi e Zanettin 2018, p. 799) cui sono spesso soggetti i testi fantastici: data una lunga tradizione che non esita a considerare queste opere come pertinenti a una fascia *lowbrow*, la percezione che si è andata formando di questo tipo di letteratura è quella di un ambito artistico “inferiore”, e perciò non necessitante di traduzioni pedissequae (Bianchi e Zanettin 2018, p. 799). Anche per questa ragione, non è raro incontrare diverse sviste nei TT di letteratura fantastica. Frequenti sono anche i casi di veri e propri tagli di ingenti porzioni di testo, spesso operati a causa di questioni editoriali relative a problemi di spazio e norme redazionali: “Fiction which is translated for mass markets characteristically pares the narrative down to its bare essentials, cutting out non-essential digressions and stylistic devices” (Milton 2001, p. 48). John Milton riporta dieci elementi riscontrabili nella traduzione di opere per il *mass market* (ossia l’ambito editoriale in cui viene frequentemente presentata la letteratura appartenente a un genere letterario considerato popolare, come per l’appunto il fantastico): *team translation, loss of sacredness, marketing, standardization, condensation,*

loss of authorial voice, deadlines, recycling, packaging, ephemerality (2001, pp. 57-63). Per quanto riguarda il primo punto, capita frequentemente che le operazioni traduttive siano effettuate in team – a maggior ragione per quanto concerne la traduzione della letteratura popolare; è possibile che una traduzione sia effettuata in team anche per rispondere in modo più efficace a una *deadline* pressante (Milton 2001, p. 61), il che previene un corretto processo di revisione e post-editing, causando spesso numerose sviste e refusi, come già osservato da Bianchi e Zanettin (2018). Il processo “in serie” che si instaura in questo tipo di dinamica fa sì che spesso il prodotto libro ultimato perda in “sacralità”, configurandosi a tutti gli effetti come un bene di consumo a scopo di mero intrattenimento, presto fruito e presto dimenticato (Milton 2001, p. 57-8). Con il termine *marketing*, invece, Milton intende la qualità camaleontica dei TT per il *mass market*, che vengono di volta in volta commercializzati per lo specifico pubblico cui intendono rivolgersi (2001, p. 58); e questa è anche una delle ragioni delle “radical manipulations” notate da Bianchi e Zanettin (2018, p. 799). Fra queste manipolazioni, Milton fa rientrare per l'appunto la pratica della *standardization*, che coinvolge diversi aspetti dell'opera (tema, linguaggio e stile) e del prodotto librario fisico (lunghezza e peso), al fine di uniformare il lavoro a standard specifici letterari e/o editoriali (Milton 2001, pp. 59-60). Questa pratica conduce spesso, naturalmente, alla *condensation*, ossia la sostanziale eliminazione o parafrasi di ingenti porzioni di testo (Milton 2001, p. 60); cosa che può per l'appunto rispondere a esigenze editoriali, di marketing ma anche meramente di censura, come osservato da Bianchi e Zanettin (2018, pp. 799-800). L'effetto di questo tipo di traduzioni è, prevedibilmente, quello della perdita della voce autoriale. Particolarmente interessante è il riferimento di Milton alla pratica del *recycling*: “It may often be cheaper to recycle an already existing translation than to commission a new one. The same novel, in the same translation, may even be aimed at different markets” (2001, p. 62). Con *packaging*, invece, Milton intende la presentazione peritestuale dei TT, spesso confezionati appositamente per il tipo di pubblico popolare che si intende raggiungere (2001, p. 62), e quindi “ridotti” graficamente ai loro elementi essenziali, specialmente per quanto concerne le marche del genere letterario. Infine, come già osservato, Milton nota come questi TT abbiano spesso un carattere effimero, tanto che è frequente la loro assenza nei database più comuni di catalogazione bibliografica.

4. *The Light Princess*: il testo

Nella sua introduzione a *The Complete Fairy Tales of George MacDonald*, Roger Lancelyn Green (1977) racconta di come, quando l'autore era professore di letteratura alla London University,

one day, instead of a lecture, he read a story he had just written called “The Light Princess” – and we can imagine how delighted his students were and how much they wished that their Professor would often give this kind of lecture. (p. 8)

Come sottolineato da Bob Trexler (1999), *The Light Princess* è una delle fiabe più iconiche ed evocative di George MacDonald, densa di doppi significati, giochi di parole e metafore. Ciò si rivelerà particolarmente importante alla luce della nostra analisi in quanto, come sottolinea Osama Jarrar,

fantasy embodies a figurative playfulness of language and thus invites figurative interpretations. The language of fantasy is not a closed totality that consists in the combination of a signifier and a signified. Unlike realistic texts, there is not full semantic correspondence between sign and referent in fantasy narratives. Words in fantasy narratives do not represent actual objects but speech in fictional guise: a fictional language is figurative in the sense that it enables readers to construct imaginary objects. Thus, writing in a fantastic mode, writers of fairy tales will be able to criticize social conditions and express the need to develop alternative models. (2009, pp. 33-34)

L’incipit della fiaba, pubblicata per la prima volta nel 1864 nel “romanzo-zibaldone” (Spina 1992, p. 15) *Adela Cathcart*, paga un debito all’archetipo folclorico della Bella addormentata: un re e una regina danno alla luce una bambina e fanno una grande festa in onore dell’evento, dimenticando però di invitare la sorella del re, la strega Makemnoit; la quale lancia una maledizione sulla piccola, che cresce senza forza di gravità e apparentemente sempre allegra (una “principessa leggera”, appunto). La principessina diverte la servitù e terrorizza i genitori con la sua assenza di peso, che la fa fluttuare alla mercé di ogni minimo soffio di vento. Al contempo sembra essere priva di profondità psicologica, limitandosi a ridere di ogni cosa; un riso piatto, senza gioia, come specifica il narratore:

in her laugh there was something missing. What it was, I find myself unable to describe. I think it was a certain tone, depending upon the possibility of sorrow – *morbidezza*, perhaps. She never smiled. (MacDonald 1977, pp. 25-26)

Solo nell’acqua la principessa sembra riacquisire una normale corporeità. Fattasi ormai fanciulla, durante una nuotata nel lago vicino al palazzo, la principessa conosce un principe viaggiatore che si innamora perdutamente di lei. Grazie al principe, la principessa leggera scopre le gioie del “cadere”, del “falling” – ossia del tuffarsi, un piacere a lei precluso, essendo senza peso, che può sperimentare solo in braccio al principe (il verbo è chiaramente da intendersi in doppia significanza con l’espressione “to fall in love”). Scoperto

l'amore della ragazza per quel lago nascosto nel folto della foresta, Makemnoit fa in modo di prosciugarlo lentamente, cosa che sembra far deperire la salute della principessa. L'incantesimo potrà spezzarsi solo grazie al sacrificio umano di un volontario, che offra il proprio corpo e la propria vita per tappare la falla magica che sta risucchiando l'acqua. Il principe si offre immediatamente, a patto che la principessa gli tenga compagnia nella sua lenta agonia. La principessa accetta senza alcun tipo di emozione o rimorso, preoccupata solo di salvare il lago. Quando però si rende conto che il giovane è davvero in pericolo di morte sembra riscuotersi, traendolo in salvo all'ultimo secondo. Dopo aver perso i sensi, il principe finalmente riapre gli occhi e la giovane donna scoppia per la prima volta in un pianto disperato, che porterà la pioggia nell'intero regno e donerà a lei la gravità.

Impossibile ignorare le implicazioni sessuali presenti nel sottotesto altamente simbolico della trama (Reis 1972; McGillis 2007), come l'atto corporeo del principe di riempire il vuoto creatosi nel lago con il proprio corpo; implicazioni che fanno di questa fiaba una potente storia di formazione, la cui protagonista si muove metaforicamente dalla leggerezza della fanciullezza alla 'gravità' dell'età adulta. Citiamo a titolo d'esempio un passaggio tratto dalle ultime righe della fiaba:

It was a long time before she got reconciled to walking. She had always drifted lightly through the air until that time. But the pain of learning was quite counterbalanced by two things, either of which would have been sufficient consolation. The first was that the Prince himself was her teacher; and the second was that she could tumble into the lake as often as she pleased. (MacDonald 1977, pp. 62-63)

Il 'dolore' del viaggio metaforico dall'età infantile a quella adulta ricorda il rito di passaggio della perdita della verginità femminile, cui si ricollega un altro tratto cardine del fantastico targato MacDonald, vale a dire "the note of longing" (Manlove 2018), un sentimento che potremmo tradurre con "nostalgia, mancanza malinconica". Il tropo del passaggio tra due mondi psichici è, secondo Vladimir J. Propp (1972), uno dei principali dell'immaginario fiabesco; lo studioso sottolinea inoltre come tale passaggio sia spesso velatamente associato alla presa di consapevolezza della morte. È inoltre proprio nel folto del bosco (luogo in cui si trova il lago prediletto della principessa, unico posto in cui quest'ultima ritrova la gravità) che spesso tradizionalmente questo rituale può compiersi, poiché dal folto del bosco passa, secondo Propp, "la strada per l'altro mondo" (1972, p. 92).

In ultima istanza, non possiamo non evidenziare la presa di posizione costituita da questo racconto nell'ancora acerbo dibattito sulla parità di genere in corso in epoca vittoriana: secondo Jarrar,

Women, for MacDonald, are sexually aware, and they have the potential of expressing their emotional and intellectual power. Women can rely on men and be submissive to them but not at the expense of their intellectual, emotional, and sexual drives. (2009, p. 43)

L'autore dimostra la propria posizione tramite diversi passaggi nella fiaba, ad esempio nei comici scambi fra re e regina che vedono il primo costantemente ridicolizzato e la seconda esaltata quale esempio di ironia e buonsenso. Sovversivo è inoltre il trattamento della "leggerezza" della principessa, mai vissuta come una colpa o una vergogna ("Nor, thoughtless as she was, had she committed anything worse than laughter at everybody and everything that came her way"; MacDonald 1977, p. 24) ma anzi raccontata dal narratore quasi come un semplice tratto caratteriale, anche nei suoi aspetti più crudi (ad esempio l'assenza di empatia). Da ultimo, è evidente come la tensione erotica fra il giovane principe e la principessa li veda agire in un contesto paritario e malizioso, senza che l'una sia concepita come preda sessuale dell'altro; un approccio allo scambio sessuale decisamente moderno, che preconizza ciò che farà anche Angela Carter in *The Bloody Chamber*, più di un secolo dopo.²

5. Analisi e discussione del case study

Come sottolineato sopra, ogni ritraduzione apporta un proprio specifico significato e interpretazione al ST. Altro elemento di cui tener conto è quello (in parte già affrontato) del paratesto, aspetto editoriale e traduttologico che, come notato da Gérard Genette in *Seuils* (1987), influenza profondamente l'interpretazione di un testo da parte del pubblico. La prima traduzione italiana di *The Light Princess* a cura di Rossella Bernascone (1990) è chiaramente rivolta a un pubblico di minori, come si evince dalle illustrazioni allegre e colorate di Andrea Bellan e dall'assenza di peritesti introduttivi e note, oltre che dalla *mission* specifica della casa editrice Emme Edizioni. La traduzione del 1992 a cura di Giorgio Spina presenta un carattere decisamente più filologico, di riscoperta e valorizzazione non solo del testo ma anche dell'autore: per questo motivo è incorniciata da un accuratissimo peritesto prefativo a cura dello stesso traduttore e da diverse note del traduttore. Segue la traduzione di Anna Strambo del 2000 per Oscar Mondadori, mentre l'edizione flower-ed del 2020 riporta in auge le illustrazioni originali di Arthur Hughes che accompagnavano la storia nell'antologia *Dealings with the Fairies* del 1867, le quali, come notato da

² Non a caso, i tropi gotico-fiabeschi della *girlhood* e della verginità sono ricorrenti anche nelle riscritture di Carter, ad esempio nel racconto *The Company of Wolves*.

Roderick McGillis (2007) e accennato dalla stessa Alessandroni,³ molto contribuiscono a conferire al testo di MacDonald l'allure vittoriana e preraffaellita in cui l'editrice ha scelto di (re)inquadarlo. La *Prefazione* a cura di Alessandroni rimarca inoltre lo specifico intento di riscoperta dell'edizione, in ottica di "supplementarity" e anche di "atto contrario", come visto nel paragrafo 2:

Giustamente considerato pioniere della letteratura del fantastico, [MacDonald] è attualmente un po' trascurato dall'editoria italiana, al punto che molte delle traduzioni realizzate in passato sono fuori commercio o difficilmente reperibili per i lettori. Abbiamo voluto offrire così il nostro contributo nella riscoperta di questo autore eccezionale che tanto amò l'Italia...

È inoltre ragionevole ipotizzare, come anticipato prima, che l'edizione flower-ed risponda alla volontà di presentare il testo in una versione quanto più attenta alle già menzionate questioni di genere, dal momento che la casa editrice stessa è dedita al recupero in particolar modo della letteratura femminile e incline a prendere in esame testi che si occupino della condizione femminile contemporanea.

5.1. Esempio 1

Nel primo capitolo vengono introdotti i personaggi principali, fra cui i già menzionati re e regina, genitori della protagonista e figure macchiettistiche rappresentative dell'ironica schermaglia fra i sessi. La tabella seguente illustra alcuni esempi di come diverse traduzioni possano porre in luce diversi aspetti del testo:

ST	TT1	TT2	TT3	TT4
be cross with his wife (p. 13)	essere in collera con la moglie (p. 7)	se la prendeva con la moglie (p. 21)	fare l'arrabbiato con la moglie (p. 66)	lagnarsi con la moglie
a very nice queen (p. 13)	brava regina (p. 7)	regina molto sensibile (p. 21)	regina molto garbata (p. 67)	regina simpaticissima
It was more than he deserved (p. 13)	Fu dunque per lui più che giusta ricompensa (p. 8)	Fu dunque più di quanto meritasse (p. 21)	Fu quindi più di quanto meritasse (p. 67)	anche se non se lo meritava

Tabella 1

ST = MacDonald G. 1977, *The Complete Fairy Tales of George Macdonald*, Schocken Books, New York;

³ Scambio privato, 23 luglio 2024.

- TT1 = MacDonald G., *The Light Princess e The Day Boy and the Night Girl*; trad. it. di Bernascone R. 1990, *La principessa leggera*, Emme Edizioni, Torino;
- TT2 = MacDonald G. 1864, *The Light Princess*, in *Adela Cathcart*, Hurst & Blackett, Londra; trad. it. di Spina G. 1992, *La principessa leggera*, Solfanelli, Chieti;
- TT3 = MacDonald G. 1864, *The Light Princess*, in *Adela Cathcart*, Hurst & Blackett, Londra; trad. it. di Strambo A. 2000, *La principessa leggera*, Oscar Mondadori, Milano;
- TT4 = MacDonald G. 1864, *The Light Princess*, in *Adela Cathcart*, Hurst & Blackett, Londra; trad. it. di Harrowell E. 2020, *La principessa leggera*, flower-ed, Roma (versione ebook).

Posto che l'autore si diverte a mettere in ridicolo la mascolinità esasperata ed esasperante della figura del re, che prende come un affronto personale la mancanza di progenie, è interessante osservare l'approccio a questa questione da parte dei diversi TT: il TT3, ad esempio, è l'unico a dare l'impressione che il re faccia solo finta di arrabbiarsi ("fare l'arrabbiato"), mentre il TT4 è efficace nell'utilizzo del verbo "lagnarsi", che ben epitoma il suo atteggiamento infantile e irragionevole. Funziona anche la resa di *very nice* con "simpaticissima" nel riferirsi alla regina, che come anticipato in 4 è ritratta dall'autore come una donna spiritosa e sagace; la traduttrice Harrowell sceglie infatti di scartare i significati (decisamente più etero-normativi) prescelti dalle versioni precedenti di "brava", "molto sensibile" e "molto garbata" per rimarcare il carattere arguto della controparte femminile del re. Da ultimo, molto interessante è anche la resa di "It was more than he deserved" nel riferirsi alla sospirata nascita della principessina, espressione che per la prima volta viene tradotta con un perentorio e più marcato "anche se non se lo meritava". In questo caso, la differenza con il TT1 (che sembra invece attribuire un valore positivo all'attesa patriarcale di un erede da parte del sovrano) è lampante.

5.2. Esempio 2

ST	TT1	TT2	TT3	TT4
the little princess laughed and grew – not fat, but plump and tall (p. 23)	la principessina rideva e cresceva alta e... non grassa, ma paffuta (p. 20)	la piccola principessa rideva e cresceva... non grassa, ma alta e paffutella (p. 33)	la principessina rideva e cresceva – non grassa, ma alta e paffuta (p. 76)	la principessina rideva e diventava grande – non grassa, ma paffutella e alta
Nor, thoughtless as she was, had she committed	Né, per quanto avventata fosse, commise mai colpa più grave della	Né, per quanto sventata, aveva commesso nulla di più grave che	Né, sventata com'era, aveva mai commesso nulla di peggio che ridere di	Spensierata com'era, non aveva neanche combinato niente di peggio che ridere di tutti e

anything worse than laughter at everybody and everything that came her way (p. 24)	risata che riservava a tutto e tutti quelli che incontrava (p. 20)	ridere di tutti e di tutto ciò che le si presentava (p. 33)	tutto ciò che succedeva e di tutti quelli che incontrava (p. 76)	di tutto ciò che le capitava a tiro
--	--	---	--	-------------------------------------

Tabella 2.

I passaggi mostrati in Tabella 2 si riferiscono a dettagli fisici e caratteriali della principessa. La prima occorrenza potrebbe a pieno titolo rientrare nell'ambito di ciò che oggi definiremmo *body positivity*: infatti, il TT3 e il TT4 sono gli unici a non rendere il *dash* con i puntini di sospensione, nella punteggiatura italiana spesso impiegati in modo evocativo, ammiccante, una sorta di “strizzatina d’occhio” stampata che suggerisce al lettore uno sguardo ironico sul testo. Dal punto di vista psicologico, il TT4 è anche l’unica versione a restituire una connotazione positiva all’aggettivo *thoughtless*, non più tradotto in termini svalutativi come nei TT precedenti, ma con “Spensierata”. Da un certo punto di vista, dunque, il TT4 si impegna nel ritrarre la principessa leggera nei panni di un’adolescente quanto più contemporanea, con un corpo da reclamare senza ridicolizzarlo e l’allegria tipica della giovinezza.

5.3. Esempio 3

ST	TT1	TT2	TT3	TT4
“Because you are a very nice young man, prince,” said the princess. “Come up then, princess.” “Fetch me, prince”. (p. 43)	“Perché sei un giovane molto gentile, principe,” rispose la principessa. “Vieni su, allora, principessa.” “Tirami su, principe”. (p. 43)	“Perché sei un giovane molto distinto,” spiegò. “Allora sali, principessa.” “Tirami su, principe”. (p. 56)	“Perché sei un giovanotto molto gradevole” disse la principessa. “Vieni su, allora, principessa.” “Vieni a prendermi, principe”. (p. 97)	“Perché sei un simpaticissimo giovanotto, principe”, disse la principessa. “Allora sali, principessa”. “Vieni a prendermi, principe”.

Tabella 3.

In questo caso il passaggio riporta lo scambio ammiccante e scherzoso fra principe e principessa, intenti alle prime schermaglie amorose. È curioso che sia TT1 che TT2 abbiano reso *Fetch me* con “Tirami su”, mentre TT3 e il TT4, ancora una volta, spiccano nell’impiego dell’espressione ben più maliziosa “Vieni a prendermi”. È anche interessante notare come, ancora una volta, *very nice* sia tradotto da Harrowell con “simpaticissimo”, cosa che sembra ulteriormente attribuire all’arguzia un valore decisamente positivo: non solo è la simpatia degna di una regina, come osservato in 5.1, ma è anche la caratteristica del principe che conquista maggiormente il cuore della principessa, sovvertendo così l’epica cavalleresca di cui MacDonald sembra, almeno in parte, prendersi gioco.

5.4. Esempio 4

In questo capitolo, il principe si sottopone al sacrificio descritto nel paragrafo 4 per amore della principessa; la quale, vedendolo e riconoscendolo subito, non si degnava di salutarlo in quanto non è apparentemente capace di alcuna profondità d’animo. Quella di MacDonald è una provocazione che gioca sul doppio significato della *lightness* (fisica e psicologica) della principessa, ed è perciò importante che la traduzione mantenga questo tratto della personalità della protagonista; un compito che il TT2, il TT3 e il TT4 assolvono pienamente, a differenza di quanto accade in TT1, che sposta il focus delle motivazioni della principessa sull’“opportunità” del da farsi, dipingendo la protagonista sotto una luce decisamente meno scomoda e sovversiva.

ST	TT1	TT2	TT3	TT4
The princess recognized him at once, but did not think it worth while to acknowledge him (p. 55)	La principessa lo riconobbe immediatamente, ma non ritenne opportuno dargliene segno (p. 58)	La fanciulla lo riconobbe subito, ma non pensò valesse la pena dimostrarglielo (p. 70)	La principessa lo riconobbe immediatamente, ma pensò che non valesse la pena darlo a vedere (p. 110)	La principessa lo riconobbe subito, ma pensò che non valesse la pena salutarlo
The princess looked wild (p. 60)	La principessa sembrava turbata (p. 64)	La fanciulla cominciò ad agitarsi (p. 75)	La principessa assunse un aspetto stralunato (p. 114)	La principessa sembrava aver perso la testa

Tabella 5.

Per quanto riguarda la descrizione dei primi segni di turbamento emotivo della principessa alla vista dell'agonia del giovane, è interessante la soluzione adoperata dal TT3, l'unica a concentrarsi sull'aspetto esteriore della principessa, che lascia trapelare i suoi sentimenti più profondi. La resa più "forte" è probabilmente quella del TT4, che con l'espressione "aver perso la testa" restituisce alla giovane la piena potenza, a volte scomoda e inopportuna, delle proprie emozioni.

Si noti, anche in questo capitolo, il mantenimento da parte del TT4 (come già accennato) della bellissima illustrazione di Hughes, una scelta editoriale e paratestuale che restituisce al testo la sua piena profondità anche drammatica:



Immagine 1
Arthur Hughes, "On the Water", 1864.

Come osserva McGillis (2007),

Hughes's illustration is simple in its design, offering little difficulty for the young reader and carrying with it that otherworldly romance familiar in much Victorian painting. It is a mood piece. But it is also something more; it opens itself to a reading and in doing so it participates in the thematic function of the text. This is a story that deals with human sexual relations, with the adjustment and understanding of the self and other. (p. 40)

L'illustrazione scelta da Bellan nel TT1 per narrare il medesimo passaggio ha invece un tono umoristico, quasi satirico, in linea con la *mission* editoriale di Emme Edizioni di rivolgersi a un pubblico di giovanissimi lettori:

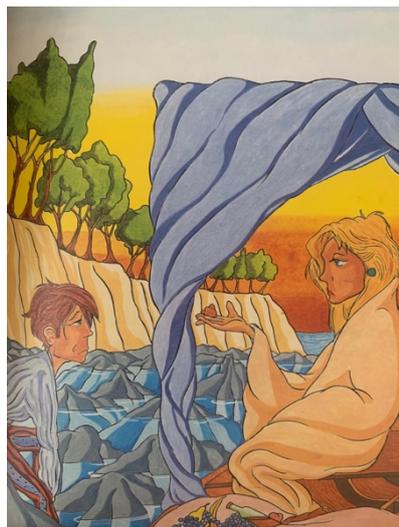


Immagine 2
Andrea Bellan, 1990.

È ancora una volta McGillis (2007) a notare come

In order to appeal to modern sensibilities, recent illustrators looking for a child audience have yielded to the story's undoubted comic element and bypassed the emphasis on beauty and death evident in earlier illustrations. (p. 45)

In questo senso, dunque, il TT4 si dimostra attento a un recupero in toto del testo di MacDonald, nei suoi aspetti linguistici ma anche paratestuali.

6. Conclusion

Il presente articolo ha voluto affrontare il tema della ritraduzione del fantastico tramite l'analisi di un *case study* circoscritto, ossia la ritraduzione della fiaba *The Light Princess* di George MacDonald. Come sottolineato nel paragrafo 2, non esiste una traduzione perfetta cui l'atto ritraduttivo dovrebbe o potrebbe ambire, al contrario di quanto postulato da Berman, in quanto ogni TT apporta un suo proprio significato al testo fonte, evidenziandone di volta in volta aspetti nuovi. Quanto abbiamo voluto mettere in luce nei paragrafi precedenti è il ruolo della ritraduzione nell'inquadrare il testo di MacDonald in una prospettiva di riscoperta e riqualificazione delle questioni di genere celate fra le trame della fiaba. L'intento di questo studio è stato di contribuire almeno in parte a colmare la falla accademica attorno al tema, ancora scarsamente indagato in Italia, della ritraduzione del fantastico, pratica che come visto rappresenta una porta aperta su possibilità spesso inesplorate.

Bionota: Margherita Orsi è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Traduzione e Interpretazione dell'Università di Bologna, con un progetto che si propone di studiare l'attività della casa editrice romana indipendente flower-ed. Ha conseguito il dottorato in Traduzione, Interpretazione e Interculturalità presso l'Università di Bologna nel 2023, con una tesi dal titolo *Ritradurre il fantastico femminile: scelte e pratiche del panorama editoriale italiano, con uno sguardo ai casi di Daphne du Maurier, Shirley Jackson e Angela Carter*. È autrice di articoli accademici pubblicati su riviste italiane e internazionali tra cui “La questione Romantica”, “La Fusta – Journal of Italian Literature and Culture”, “Frame – Journal of Literary Studies”. Ha presentato la sua ricerca in diverse sedi accademiche e non, in Italia, in Europa e negli Stati Uniti.

Recapito autore: margherita.orsi4@unibo.it

Ringraziamenti: si ringrazia la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara e la Biblioteca Statale di Macerata per aver fornito via mail copia scannerizzata di alcune pagine del volume *La principessa leggera*, Solfanelli, 1992.

Riferimenti bibliografici

- Alessandrini M. 2020, *Nota biografica*, in MacDonald, G., *La principessa leggera*, flower-ed, Roma.
- Armitt L. 1992, *Pushing Back the Limits: The Fantastic as Transgression in Contemporary Women's Fiction*, tesi di dottorato, University of Warwick.
- Berman A. 1990, *La retraduction comme espace de la traduction*, in "Palimpsestes" 4, pp. 1-7.
- Bianchi D. 2015, *Future Re-Visions: The Construction of Generic Identity in the Italian Translated Titles of Anglo-American Science Fiction*, in "Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale" 49, pp. 227-237.
- Bianchi D. e A. D'Arcangelo 2015, *Translating History or Romance? Historical Romantic Fiction and Its Translation in a Globalised Market*, in "Linguistics and Literature Studies" 3 [5], pp. 248-253.
- Bianchi D. e F. Zanettin 2018, "Under Surveillance". *An Introduction to Popular Fiction in Translation*, in "Perspectives" 26 [6], pp. 793-808.
- Cadera S. M. e A. S. Walsh (eds.) 2017, *Literary Retranslation in Context*, Peter Lang, Losanna.
- Campanini S. 2019, *Alla ricerca dei veri moventi della ritraduzione editoriale. Alcune riflessioni sulla teoria e la pratica della ritraduzione letteraria*, in "Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione" 21, pp. 121-132.
- Deane-Cox S. 2014, *Retranslation. Translation, Literature and Reinterpretation*, Bloomsbury, Londra.
- von Flotow L. 1991, *Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories*, in "TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction" 4 [2], pp. 69-84.
- von Flotow L. 2009, *This Time "the Translation Is Beautiful, Smooth, and True": Theorizing Retranslation with the Help of Beauvoir*, in "French Literature Series" XXXVI, pp. 35-49.
- Fusco F. 2015, *La ritraduzione nel panorama degli studi traduttologici*, in "Translationes" 7, pp. 113-124.
- Gambier Y. 1994, *La retraduction, retour et détour*, in "Meta – Journal des Traducteurs" 39 [3], pp. 413-417.
- Green R. L. 1977, *Introduction*, in MacDonald G., *The Complete Fairy Tales of George Macdonald*, Schocken Books, New York, pp. 7-11.
- Gürçağlar Ş. T. 2009, *Retranslation*, in Bake, M. e G. Saldahna (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London, pp. 233-236.
- Hurtado Albir A. 2001, *Traducción y Traductología*, Cátedra, Madrid.
- Jackson R. 1998, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, Londra.
- Jarrar O. 2009, *Language, Ideology, and Fairy Tales: George MacDonald's Fairy Tales as a Social Critique of Victorian Norms of Sexuality and Sex Roles*, in "North Wind: A Journal of George MacDonald Studies" 28, pp. 33-49.
- Kaloh Vid N. 2016, *Retranslations: Do They Get Us Back to the Source Text? Six English Translations of M. Bulgakov's The Master and Margarita*, in "The Slavic and East European Journal" 60 [1], pp. 106-129.
- Koskinen K. e O. Paloposki 2004, *A Thousand and One Translations: Revisiting Retranslation*, in Gyde H., Malmkjær K. e Gile D. (eds.), *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*, Benjamins, Amsterdam, pp. 27-38.
- MacDonald G. 1864, *The Light Princess*, in *Adela Cathcart*, Hurst & Blackett, Londra.
- MacDonald G. 1879-1880, *The Day Boy and Night Girl*, in "Harper's Young People".

- MacDonald G. 1977, *The Complete Fairy Tales of George Macdonald*, Schocken Books, New York.
- MacDonald G. 1992, *La principessa leggera*, trad. it. G. Spina, Solfanelli, Chieti.
- MacDonald G. 2020, *La principessa leggera*, trad. it. E. Harrowell, flower-ed, Roma.
- MacDonald G. 1990, *La principessa leggera*, trad. it. R. Bernascone, Emme Edizioni, Torino.
- Manlove C. 2018, *George MacDonald, Master of Scottish Fantasy*. <https://www.worksofmacdonald.com/musing-on-macdonald/2018/10/2/0165rtbckh0jms5rkfp18mefwfbqz> (2.10.2018).
- McGillis R. 2007, *George MacDonald Then and Now: The Case of "The Light Princess"*, in "North Wind: A Journal of George MacDonald Studies" 26 [2], pp. 37-47.
- Milton J. 2001, *Translating Classic Fiction for Mass Markets*, in "The Translator" 7 [1], pp. 43-69.
- Pantaleo E. A. 2016, *(Ri)tradurre i classici moderni di lingua inglese: strategie attualizzanti e storicizzanti nelle traduzioni italiane di Tender is the night di F. Scott Fitzgerald*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano.
- Propp V. J. 1946, *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Izdat. Leningradskogo Gosud. Univ., Leningrad.
- Propp V. J. 1972, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. it. C. Coisson, Bollati Boringhieri, Torino.
- Rabkin E.S. 1977, *The Fantastic in Literature*. Princeton UP, Princeton.
- Reis R. H. 1972, *George MacDonald*, Twayne, New York.
- Ricci L. 2024, *L'amore è sovrano dell'inverno*, in MacDonald, G., *Lilith*, flower-ed, Roma, pp. 5-14.
- Spina G. 1992, *Introduzione*, in MacDonald G., *La principessa leggera*, Solfanelli, Chieti, pp. 5-17.
- Todorov T. 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Parigi.
- Todorov T. 1975, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trad. ing. R. Howard, Cornell UP, Ithaca.
- Trexler B. 1999, *George MacDonald and the "Light Princess"*, in "CSL: The Bulletin of the New York C.S. Lewis Society" 30 [3-4], pp. 353-354.
- Venturi P. 2011, *L'immobilità del traduttore: la traduzione dei classici moderni inglesi in Italia*, tesi di dottorato, Università di Bologna.
- Wardle M. 2019, *Eeny, Meeny, Miny, Moe: The Reception of Retranslations and How Readers Choose*, in "Cadernos de Tradução" 39 [1], pp. 216-238.

PRATICHE TRADUTTIVE DEL ROMANTASY CINESE IN ITALIA

La resa di Mo Xiang Tong Xiu tra fandom e alchimia taoista

ALESSANDRA PEZZA
UNIVERSITÀ DI MILANO – BICOCCA

Abstract – Over the past decade, online-born *danmei* 耽美 novels, the Chinese declination of Japanese-inspired “Boys’ Love”, achieved a success that acted as a pull factor on the global publishing and entertainment market. This is especially true for works set in a fantastical context and drawing on *xianxia* 仙侠 tropes, i.e. that build on a fictional reworking of Daoist alchemical tradition, such as Mo Xiang Tong Xiu’s three novels *Renzha fanpai zijiu xitong* (2014), *Modao zushi* (2016) and *Tianguancifu* (2018). The paper will present the challenges that accompanied the Italian editorial translation of these three novels, that aimed to reach both a brand new public and an already active fandom, eager to scrutinise and comment on the translations in a transmedia and interactive environment. Criticism by the sino-italian readership, in particular, led to opening up new interlocutory practices and to the hiring of sensitivity readers to approve or dismiss some of the most critical decisions. The analysis will focus in particular on the strategies of domestication or foreignization assumed by the translators in approaching the philosophical and historical background, and on the adjustments that the confrontations with these readers allowed to make.

Keywords: *danmei*; *xianxia*; romantasy; fandom; translation; Mo Xiang Tong Xiu; *Renzha fanpai zijiu xitong*; *Modao zushi*; *Tianguancifu*.

Translation studies scholars [...] are increasingly required to make comparisons less to a unified source text and more to a long chain of multiple meanings and a plurality of languages, becoming involved in the proverbial Borgesian labyrinth.
(E. Gentzler, *Translation, Poststructuralism, and Power*, in Tymoczko, Gentzler 2002, p. 196).

1. Il *danmei* e la sua pubblicazione in Italia

1.1. Le caratteristiche del genere: il romantasy omoerotico cinese

La parola cinese *danmei* (耽美) indica la versione cinese di un fenomeno conosciuto a livello internazionale come “Boys’ Love” (BL). Si tratta di un genere narrativo nato in Giappone e declinato in una dimensione transmediale, caratterizzato dalla rappresentazione di relazioni sentimentali ed erotiche tra due giovani personaggi maschili descritti come particolarmente attraenti e spesso dotati di tratti androgini. È generalmente scritto e consumato da donne (Mizoguchi 2003; Chang, Tian 2021).¹ Il fenomeno appartiene in pieno alla sottocultura dell’ACGN, letteralmente “Anime, Comics, Games and Novel”, noto in Cina anche come *er ciyuan* 二次元, letteralmente “spazio a due dimensioni”. Entrambi i termini descrivono la transmedialità di questo tipo di universi immaginari, i cui personaggi si muovono attraverso diversi adattamenti narrativi.

Il termine *danmei*, che significa letteralmente ‘abbandonarsi’ o ‘lasciarsi andare’ (*dan*) alla ‘bellezza’ (*mei*), viene dal giapponese (in cui gli stessi caratteri sono pronunciati *tanbi*), dove si riferiva originariamente a un movimento letterario antinaturalistico del Giappone del primo XIX secolo, caratterizzato da una rappresentazione estetica delle impressioni sensoriali (Feng 2013, p. 55) e, successivamente, all’opera di autori come Mishima Yukio (Mizoguchi 2003, p. 50). L’espressione, applicata al genere inizialmente con valore eufemistico, sottolinea l’enfasi posta sull’aspetto fisico dei personaggi e sulla romanticizzazione della relazione omoerotica posta al centro della narrazione.

La prima opera a contenere un certo numero di *topoi* estetici trasversali al genere (come la descrizione di un amore perfetto e idealizzato ma impossibile, o la presenza di personaggi bellissimi che, nonostante abbiano grande successo tra le donne, scelgono l’amore di un uomo)² è identificata

¹ Per quest’ultimo motivo, e pur senza negare l’esistenza di autori uomini e di un pubblico maschile, nel presente articolo useremo di preferenza il neutro o il femminile sovraesteso per indicare sia chi scrive questa narrativa sia chi la legge. Il tipo di rappresentazione delle relazioni e dei personaggi che generalmente contiene non permette di classificare il BL/*danmei* né come un genere femminista, né propriamente *queer*; tuttavia, per quanto riguarda il contesto cinese, è stato studiato un effetto positivo di questo fenomeno nell’autorappresentazione e percezione di sé all’interno della comunità LGBTQI+ (Lin Xi 2022; Xu e Yang 2022).

² A partire dagli anni ‘90 in Giappone, e in epoca più recente nella produzione BL di altri paesi asiatici, molti di questi tratti ricorrenti sono stati superati in un’ottica di maggiore varietà sia nell’aspetto sia nella caratterizzazione dei personaggi. Si vedano per esempio gli interventi dell’incontro della Japan Foundation, New York, del 13 maggio 2022: (The Japan Foundation 2022). Nelle opere di cui tratta il presente articolo, tuttavia, tali stereotipi appaiono ancora piuttosto diffusi.

nel romanzo *Koibitotachi no mori* (*La foresta degli amanti*, 1961) di Mori Mari (1903-1987), figlia del celebre Mori Ōgai (Mizoguchi 2003, p. 52). Dagli anni '80 ci si riferisce al genere anche con il termine *yaoi*, un acronimo di *yama nashi*, *ochi nashi*, *imi nashi*, cioè 'senza climax, senza conclusione e senza senso', una definizione auto-derogatoria inizialmente utilizzata per i riadattamenti in chiave pornografica di serie di animazione popolari (Mizoguchi 2003, p. 50).³ Nonostante le saghe di maggior successo oggi siano opere originali, l'altro grande filone di ispirazione per il genere è proprio la *fanfiction* (in cinese *tongren wenhua* 同人文化), cioè la narrativa scritta da fan che descrivono i protagonisti delle proprie opere preferite in nuovi scenari; e, in particolare, la *slash fiction*, centrata su relazioni omoerotiche tra tali personaggi. Il principale sito internazionale che ospita questo tipo di narrativa è oggi AO³.⁴

Il genere arriva nella Repubblica Popolare Cinese per tramite di Taiwan nel 1991-1992 e ha la sua prima diffusione tramite il web e tra giovani donne di livello culturale medio-alto, mosse in particolare dall'interesse per storie d'amore non convenzionali e dal *guilty pleasure* legato alla lettura delle descrizioni grafiche di rapporti sessuali che queste opere contengono (Feng 2013, p. 56; Tian 2021, p. 192). Fondato nel 2003, il principale sito di diffusione di queste storie oggi è Jinjiang Literature City (*Jinjiang wenxue cheng* 晋江文学城, di seguito JJWXC), che si definisce uno dei più influenti siti di letteratura femminile originale (cioè non di *fanfiction*) della RPC (中国大陆范围内具有较高影响力的女性向原创文学网站之一. («Jinjiang wenxue cheng [guanyu women]» 2023-2024), un'affermazione confermata dallo studioso Ouyang Youquan (2019 sez. 2.2.3). Secondo i dati riportati sul sito, aggiornati a luglio 2024, JJWXC ospita oltre 6,2 milioni di webnovel, di cui oltre 10 mila già pubblicate presso editori 'tradizionali' e oltre 250 mila sotto contratto di pubblicazione. Gli utenti superano i 67,95 milioni, e per l'84% sono di età compresa tra i 18 e i 34 anni. Tra coloro che risiedono in Cina, più del 67% si trova in città di primo livello (quelle a più

³ Altri termini utilizzati per riferirsi al genere sono *June*, dalla prima rivista a pubblicare narrativa di questo genere, e *bishōnen manga*, cioè 'manga con bei ragazzi'. *Yaoi* è ancora utilizzato globalmente soprattutto per le opere giapponesi, mentre a livello internazionale il termine più diffuso è senz'altro Boys' Love, termine che nasce come *wasei-eigo* negli anni '90 ma assume poi una diffusione internazionale (Mizoguchi 2003, p. 55).

⁴ Si veda il sito: Archive Of Our Own (<https://archiveofourown.org/>). Le saghe *danmei* più popolari sono esse stesse diventate oggetto di *fanfiction*. Per dare una dimensione della portata internazionale del fenomeno, ad oggi, pur non essendo AO³ più attivo in Cina, *Modao zushi* di Mo Xiang Tong Xiu, della cui traduzione tratteremo nel seguito dell'intervento, conta insieme al suo adattamento in serie TV un numero di *fanfiction* attorno alle 115 mila unità (di cui soltanto circa 5000 in lingua cinese): un numero paragonabile al successo di fenomeni cronologicamente ben precedenti (le *fanfiction* dedicate al mondo di Harry Potter, per esempio, sono nell'ordine di grandezza del mezzo milione).

alto sviluppo economico: Beijing, Shanghai, Guangzhou e Shenzhen) e, a riprova della dimensione sempre più globale del fenomeno, più del 10% degli utenti si trova in oltre 200 paesi fuori dalla Repubblica Popolare Cinese; il sito cita Stati Uniti, Canada e Australia come preponderanti («Jinjiang wenxue cheng [guanyu women]» 2023-2024).

Il riferimento al pubblico internazionale dell'opera è particolarmente rilevante perché, come osservano Xu e Yang (2022, p. 18): “Danmei might well be one of the few created-in-China cultural products that have gained a foothold in overseas markets and potentially enhanced China’s soft power despite continuous censorship at home”. Esiste quindi una contraddizione tra successo globale del fenomeno (e conseguente apporto in termini di *soft power* alla Cina), e le limitazioni alla circolazione che questi prodotti subiscono all'interno del paese. Non ci addentreremo nell'argomento, che esula dagli scopi del nostro articolo,⁵ se non per sottolineare due conseguenze di rilievo per la nostra ricerca, cioè la difficoltà dei contatti tra i traduttori e le autrici, e la fluidità e varietà intermediale dei materiali, che ha un effetto sulla ricezione di queste opere in traduzione.

Per quanto riguarda il primo aspetto, soprattutto a seguito del ‘caso Tianyi’ (*Tianyi dang'an* 天一档案), che ha portato nell'ottobre 2018 alla condanna della scrittrice Gouwazi Tianyi 狗娃子天一 a dieci anni e sei mesi di reclusione per i profitti derivanti dalla vendita dei suoi romanzi BL, calcolati in 150000 RMB (un po' meno di 20000 euro) (Tian 2021, p. 200), chi scrive *danmei* all'interno della Repubblica Popolare Cinese tende a celare la propria identità dietro uno pseudonimo e ad essere molto riservata circa la propria sfera privata. A titolo di esempio, si prenda la figura di Mo Xiang Tong Xiu 墨香铜臭, l'autrice dei cui romanzi tratteremo nel seguito di questo articolo. Si tratta di una delle autrici *danmei* di maggior successo internazionale insieme a Priest, e il suo pseudonimo significa letteralmente ‘Profumo d'inchiostro e puzzo di denaro’.⁶ Di lei si sa che è nata nel 1994, e che il suo vero nome è probabilmente Yuan Yimei (袁依楣). Una sua lunga assenza dai social media, conclusasi nell'aprile 2024 con la pubblicazione, sulla piattaforma JJWXC, di una versione fortemente rivista del suo terzo

⁵ Per approfondimenti sul tema vedi ad esempio McLelland 2005; Yang e Xu 2017; Tian 2021.

⁶ Secondo un'intervista da lei concessa nel 2016 al podcast *DM shiji* DM 事记 (‘Cronache Danmei’), il nome sarebbe stato ispirato da una frase della madre che, per spingerla a studiare economia anziché letteratura all'università, le avrebbe suggerito: “Puoi continuare a scrivere anche se ti iscrivi a economia. In questo modo, avrai in una mano il profumo dell'inchiostro, e nell'altra il puzzo del denaro” (你就算报了经济专业的话你还是可以一边写文呀，你这样的话就一手抓墨香，一手抓铜臭。). L'audio dell'intervista è disponibile al link: <https://www.bilibili.com/video/av28962911/?from=search&seid=6667881808626574761>. Si veda anche la trascrizione presente sul social network *Douban*: https://www.douban.com/group/topic/162596940/?_i=07328678qATkhw.

romanzo, *Tianguancifu* 天官賜福 (‘La benedizione dell’ufficiale divino’, 2018) è stata con ogni probabilità legata a un caso giudiziario subito dall’autrice, che sarebbe stata condannata a tre anni di carcere per attività commerciali illecite legate alla promozione e vendita di suoi libri senza autorizzazione (https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_10705974). Nel caso italiano, un’agente letteraria ha sempre fatto da tramite tra i traduttori e l’autrice, con conseguente forte limitazione degli scambi possibili.

Il controllo ha influito sulle forme mediatiche di questi prodotti culturali. All’interno di un genere che fa dell’intermedialità uno dei suoi tratti distintivi, infatti, in Cina il medium della *webnovel* appare dominante e, secondo Xu e Yang (2022), ciò è dovuto all’assenza di una piattaforma legale di distribuzione, unita ai bassi costi di produzione della narrativa web. Soltanto le serie di maggior successo vengono poi adattate in serie TV (si parla in questo caso di *dangaiju* 耽改劇, lett. ‘serie adattate da danmei’), *donghua* (动画, cioè serie animate) o audiodramma.⁷

D’altro canto, la dimensione della *webnovel* è cruciale anche per un altro aspetto, che si riflette sulla diffusione del fenomeno all’estero e sulle dinamiche che hanno accompagnato la traduzione: si tratta della stretta relazione, e degli scambi bidirezionali, che si instaurano tra autrici e pubblico, per esempio negli spazi dei “commenti” dei lettori sulla piattaforma JJWXC, che permettono alle autrici di avere un riscontro immediato sul gradimento della storia di episodio in episodio. La collaborazione tra artisti e lettori/produttori e consumatori era già parte integrante del fenomeno *yaoi* (Mizoguchi 2003, p. 50), questo risulta ancora più vero per i *danmei* cinesi, pubblicati a puntate su piattaforme che permettono una grande interazione tra lettrici e autrice. Come afferma Feng Jin (2021, p. 570), “the categories of author and reader become more fluid and mutually constitutive”. Come vedremo, questa fluidificazione dei ruoli ha coinvolto anche la pratica traduttiva italiana.

1.2. Il fantasy ‘alla cinese’: la rivisitazione del taoismo nello xianxia danmei

Tratto caratterizzante del *danmei* è dunque la descrizione di un amore idealizzato tra due uomini attraenti. Feng (2013, p. 73), tuttavia, osserva come la rappresentazione di una relazione omosessuale, tantopiù se molto esplicita nelle descrizioni erotiche, non eserciti soltanto una certa attrattiva sul pubblico, ma conservi anche il potenziale di suscitare un sentimento di

⁷ Molto edulcorate le prime, come emerge dai casi analizzati da Ng, Li 2020; Chen 2023; Jiang Linshan 2023; meno soggette a censura le ultime (Zhao 2021).

alienazione nelle lettrici. I testi di maggior successo, di conseguenza, sono generalmente quelli che collocano questo tipo di trama all'interno di uno sfondo speculativo, volutamente lontano dalla quotidianità di chi legge, e dunque percepibile come spazio di pura evasione: storico, futuristico o straniero, oppure, se si tratta di *fanfiction*, la riappropriazione di un classico.⁸

Particolare rilievo assume in questo contesto il genere fantasy. Come osserva Gloria Cella (2023, pp. 71-73), il fantasy cinese (*qihuan xiaoshuo* 奇幻小说 o *xuanhuan xiaoshuo* 玄幻小说, termine utilizzato per riferirsi alla narrativa caratterizzata da elementi tipicamente orientali), che ha avuto il suo picco all'inizio degli anni 2000,⁹ nasce in prima istanza dall'influenza di opere occidentali e giapponesi, a cui si è però presto unito un processo di recupero e valorizzazione della tradizione del fantastico cinese. A questo proposito, Ni Zhange interpreta il ricorso al magico e alla superstizione tipico del fantasy, tra le altre cose, come un contraltare al materialismo secolare del nostro secolo, e dunque come uno strumento di resistenza all'egemonia dei sistemi di pensiero e culturali euro-americanocentrici (Ni 2020b, pp. 753-754).

Come tipico di tutta la narrativa web, anche all'interno di questa macrocategoria si ha un proliferare di sottogeneri (Ouyang 2019, sez. 4.1). Di particolare rilievo per la nostra analisi è lo *xianxia* 仙侠. Questo termine, reso generalmente come 'eroi immortali', si riferisce a testi che riproducono le gesta di guerrieri (*xia* 侠)¹⁰ capaci di trascendere i limiti del proprio corpo: il carattere *xian* 仙 rappresenta un uomo accanto a una montagna, luoghi sacri per il taoismo proprio perché più vicini al Cielo, ed è generalmente reso come 'immortale' o, come suggerisce Company (2009, pp. 33-34), "ascendente" o "trascendente".

Nonostante, a vent'anni dallo sviluppo del genere, il dibattito sulla natura straniera o autoctona del fantasy si possa considerare superato (Cella 2023, p. 75), la presenza di *topoi* della tradizione cinese nel *worldbuilding* di questi romanzi presenta tratti di grande interesse per quel che riguarda le dinamiche di ricezione e traduzione dell'opera. A differenza di quanto

⁸ Malgrado sia una tendenza dominante, non si tratta di un'esclusiva: esistono anche opere di grande successo che non presentano questo tratto. Si veda per esempio il *manhua* 漫画 (fumetto) *Here U Are* di Djun, che racconta in tono del tutto realistico l'amore tra due studenti in un campus universitario, e che ha avuto sufficientemente successo da essere tradotto anche in Italia da Starcomics (Djun 2023).

⁹ Sempre Cella nota che il 2005 è stato definito dalla critica "l'anno del fantasy" (2003, p. 73).

¹⁰ Il carattere *xia* è presente anche in *wuxia* 武侠, lett. 'eroi marziali', nome di un genere ben più antico che riproduce le gesta di guerrieri esperti di arti marziali, e di cui lo *xianxia* può essere considerato una derivazione, o una rivisitazione con ripresa di tematiche sovranaturali dopo la virata "realista" del genere nella seconda metà del 1900. Si veda a questo proposito Ni 2020a e la puntata del podcast *Sinophone Unrealities* che ha per protagonista Ni Zhange (Møller-Olsen 2022).

accaduto negli anni '80 con la diffusione di manga e anime, che tendeva a de-giapponesizzare l'“odore culturale” (*cultural odor*, Iwabuchi 2002, p. 27), dei prodotti di origine giapponese,¹¹ la matrice e la rielaborazione di materiale culturale cinese risulta infatti essere uno degli elementi trainanti del successo di queste opere all'estero. Tale tratto emerge per esempio dalla consultazione di diversi gruppi di discussione sul *danmei* creati da appassionati sui social media. Molti dei membri di questi gruppi rintracciano nel loro interesse per la declinazione cinese del BL proprio la fascinazione per la presenza, in questi testi, di elementi culturali cinesi autentici, in particolare di matrice religiosa e mitologica.¹² Ciò chiama in causa il ruolo del traduttore e le modalità di resa dei termini più culturalmente rilevanti.

2. Le polemiche sulla traduzione: l'apertura degli spazi negoziali

2.1. La collana *danmei* di Oscar Vault

Il 17 novembre 2022 la casa editrice Mondadori ha annunciato, con una serie di otto post diffusi sui social media Facebook ed Instagram, l'acquisizione dei diritti di sette serie di romanzi *danmei*, per un totale di oltre trenta volumi, da pubblicare in una sottocollana dedicata all'interno della collana Oscar Fantastica. Oscar Fantastica è specializzata in narrativa *young adult*, speculativa e di genere di diversi paesi e pesi letterari. Pubblica ‘classici’ di genere come Philip K. Dick per la fantascienza, J. D. Lawrence per l'horror o Jin Yong per il *wuxia*, ma anche ‘fenomeni letterari’, compresa narrativa BL da diversi paesi del mondo e *speculative fiction* asio-americana (categorizzazione che raccoglie autori diversissimi tra loro come Ken Liu, Rebecca F. Kuang o Judy J. Lin).

Per dimensioni, il progetto *danmei* è da considerarsi come uno dei più ambiziosi di Oscar Fantastica. Come collaboratori esterni e consulenti del progetto, sono stati ingaggiati due membri del fandom attivi sui social network (che hanno tuttavia mantenuto il riserbo sul proprio ruolo, non

¹¹ Come osserva Lee (2011, p. 1135): “A typical anime tends to lack Japanese ethnic and bodily traits and yet, paradoxically, this absence of Japaneseness [...] reminds overseas viewers of anime's nationality”. Sul tema della diffusione globale dei prodotti culturali giapponesi, vedere il testo seminale di Iwabuchi (2002).

¹² Si veda per esempio il gruppo Facebook “All Things Danmei”: <https://www.facebook.com/groups/555188978431677>. In osservanza delle norme etiche suggerite dalla ricerca di Dym e Fielser (2020), i commenti emersi in seno al fandom saranno citati soltanto riformulati e come dati aggregati, al fine di tutelare la privacy delle fan. Saranno invece citati puntualmente i passaggi del documento reso volontariamente pubblico dalle fan e dell'articolo di blog in esso citati (vedere sez. 2.2).

dichiarandosi mai apertamente come collaboratori della casa editrice) e una responsabile per le traduzioni, a capo di una squadra composta di tredici figure tra traduttori e revisori che ha lavorato non soltanto individualmente sui singoli romanzi, ma anche verso una complessiva uniformazione delle scelte traduttive tra un testo e l'altro.¹³

La preparazione del primo volume (tra maggio 2023 e marzo 2024) è stata accompagnata da un bollettino bimestrale in lingua italiana pubblicato sui canali social di Oscar Vault (la community che riunisce diverse collane di genere di Oscar Mondadori, tra cui Fantastica), intitolato *Danmei ribao* 耽美日报 (lett. 'Il quotidiano del danmei') – *Abbandonarsi alla bellezza*, le cui puntate da giugno a settembre 2023 sono state occupate dalla presentazione dei traduttori (con tanto di fotografia e collegamento all'account social, quando disponibile) e delle opere da tradurre (vedere ad esempio: «Danmei Ribao #1» 2023).

Il progetto si configura dunque dall'inizio come aperto al dialogo con il fandom, in particolar modo quello attivo sulle piattaforme Instagram e Facebook (meno attenzione viene rivolta alle dinamiche e discussioni sul social network X, su cui Oscar Vault non ha un canale attivo). Nonostante questo, la scelta di pubblicare un genere appartenente a una sottocultura da parte di una casa editrice *mainstream* nel contesto editoriale italiano¹⁴ ha portato, in occasione della pubblicazione del primo volume, a evidenziare quel "noticeable gap between the globalization of participatory media fandom and that of cultural industries' distribution business" che Lee (2011, p. 1137) evidenzia nel suo articolo sull'attivismo del fandom nel campo del sottotitolaggio. Ciò chiama in causa questioni politiche e di rappresentatività, rispetto alle quali risuona questa osservazione di Tiphaine Samoyault:

On peut faire l'hypothèse que la part de l'interprétation laissée à la traduction, l'aménagement d'un espace concret de la réception dans l'oeuvre – qui est ce qui distingue, au fond, la traduction de l'original –, est un espace potentiellement sécessionniste et émancipateur. L'appropriation de cet espace devient violente, ou bien est perçue comme violente, dans la mesure où elle se heurte à un autre espace de réception, souvent hégémonique. (Samoyault 2020, pp. 79-80)

¹³L'autrice del presente saggio ha collaborato attivamente ai lavori del gruppo di traduzione. I testi in lingua originale e i commenti dei rilettori, oltre che il loro rapporto con le precedenti versioni della traduzione, sono stati recuperati attraverso questa collaborazione.

¹⁴In altri Paesi occidentali queste pubblicazioni sono rimaste appannaggio di editori più legati al mondo del manga e dell'ACGN, il che ha giustificato ad esempio scelte traduttive come quella dell'editore americano 7Seas che ha optato per un editing di *fan translation* che già circolavano sul web. L'editore di nicchia non ha impedito ai tre romanzi di Mo Xiang Tong Xiu di entrare nella classifica dei best seller del New York Times alla loro uscita (Zhao 2022).

La strategia traduttiva della collana, infatti, è stata orientata a produrre una versione rivolta a un pubblico non esclusivamente di fan, e dunque a una resa quanto più possibile esplicativa di termini specifici, e questo in particolare per via della diffusione relativamente limitata della narrativa cinese in Italia, e dunque della scarsa familiarità del pubblico generico con culturemi e termini specifici.

A differenza di quanto avviene con le traduzioni amatoriali, che tendono a conservare nella lingua fonte tutto il conservabile, eventualmente corredando il testo di lunghe note a margine (Li 2021), nella versione di Mondadori sono state evitate le note a piè di pagina, per non appesantire la lettura di quello che è inteso come un genere di intrattenimento. Per compensare l'assenza di note, restituire lo spessore culturale di alcuni termini e spiegare determinate scelte traduttive, ciascun volume si chiude, in modo simile alla versione americana (che tuttavia mantiene anche le note), con una guida al mondo narrativo e ai personaggi e un glossario a opera dei traduttori e della curatrice, che hanno lo scopo di ricollegare il contesto storico e culturale alla dimensione narrativa. In fondo al primo volume della sottocollana leggiamo per esempio:

SIGILLO DELLA TIGRE (*hǔfú* 虎符). Nella Cina imperiale, era un artefatto utilizzato dal sovrano per garantire l'autenticità dei suoi ordini: il sigillo infatti era composto da due parti, una in possesso del generale in battaglia e l'altra dell'imperatore stesso. Insieme agli ordini sulle strategie militari, il messaggero portava anche la metà imperiale del sigillo: se si combinava con quella in possesso del generale, si poteva essere sicuri che l'ordine fosse autentico. Nel romanzo, il Sigillo Oscuro della Tigre (*Yīn hǔfú* 阴虎符) di Wei Wuxian subisce l'analogo destino di essere spezzato in due, ma per ragioni diverse. (Mo Xiang Tong Xiu 2024a, p. 355)

La scelta di collocare le spiegazioni in fondo al testo, e non in note a piè di pagina, permette di dedicare spazio anche a voci che non sarebbero altrimenti state oggetto di una indispensabile nota traduttiva (come nel caso sopracitato).

Il 5 marzo 2024 è stato pubblicato il primo romanzo della serie, *Il gran maestro della scuola demoniaca* (*Modao zushi* 魔道祖师, 2016) di Mo Xiang Tong Xiu (in seguito *Il gran maestro*). Le scelte traduttive adottate nel testo hanno provocato una grande agitazione sui canali social di Oscar Vault e nel fandom. Oltre a un gran numero di post di commento e confronto, in particolare con l'edizione americana, viene compilato e indirizzato alla casa editrice un documento in costante aggiornamento con le critiche rilevate alla traduzione (*Modaozushi ed italiana. Cosa c'è che non va?* 2024), redatto in

particolare da una fan sinoitaliana in collaborazione con altre passionante.¹⁵ Queste critiche hanno portato la casa editrice a rallentare il proprio piano di pubblicazione e ad integrare al processo editoriale un passaggio di rilettura ad opera di *sensitivity readers*, cioè rilettori con una spiccata sensibilità culturale nei confronti della rappresentazione della cultura cinese in Italia, selezionati in quanto madrelingua cinesi, oltre che sulla base di appurate competenze in ambito traduttivo, letterario e di mediazione linguistica.

Il presente studio si concentrerà per questa ragione in particolare sulle scelte traduttive della prima opera pubblicata e delle due immediatamente successive nel piano editoriale, tutte della medesima autrice: *La benedizione dell'Ufficiale Divino* (*Tianguan cifu* 天官赐福, 2018, in seguito *La benedizione*, Mo Xiang Tong Xiu 2024b) e *Il Sistema di salvataggio del peggiore dei cattivi* (*Renzha fanpai zijiutong* 人渣反皮啊自救系统, 2014, in seguito *Il Sistema*, Mo Xiang Tong Xiu 2024c). Poiché entrambi i romanzi erano praticamente già pronti al momento dell'uscita del *Gran maestro*, su tali opere è risultato particolarmente chiaro anche l'impatto della rilettura.

2.2. Le ragioni della contestazione: lo scollamento tra editoria e fandom

Pur costituendo una prima pubblicazione ufficiale e una traduzione diretta dal testo cinese originale, la traduzione in lingua italiana di questi romanzi da parte di Mondadori può essere considerata una sorta di 'ritraduzione', perlomeno nel contesto del fandom. Questo non perché sia stata effettuata da una lingua ponte (la versione inglese è stata presa in considerazione per il suo impatto e per un confronto rispetto ad alcune scelte, come si vedrà, ma le traduzioni sono state condotte direttamente dalla lingua cinese), ma nella misura in cui i romanzi, già disponibili in lingua originale sul web per i sinofoni,¹⁶ erano ampiamente circolati nel fandom sia nella loro traduzione in inglese (pubblicata negli Stati Uniti dall'editore 7Seas, che ha funzionato in parte da traino per gli altri mercati europei nella selezione dei testi di cui acquisire i diritti, e da cui Mondadori ha mutuato anche le grafiche interne e di copertina), sia, in determinati casi, in traduzione amatoriale dall'italiano.¹⁷

¹⁵ Il documento, pubblicato su googledocs, è disponibile al link: https://docs.google.com/document/d/1HweZ-3W_Hj8OmJt7GNV03IG2peqnDQr4rESuFHhBrwM/edit.

¹⁶ E anche per chi non conosce la lingua cinese. La ricezione delle *webnovel* avviene infatti anche a partire da traduzioni automatiche che possono essere integrate al sito internet (si veda il modello proposto dal sito <https://funstory.ai/>) oppure rese disponibili su piattaforme dedicate: si veda per esempio LNMTL – Machine Translations <https://lnmtl.com/index.php>.

¹⁷ Nel caso del *Gran maestro*, per esempio, la versione italiana non ufficiale, condotta dall'inglese, è stata ritirata al momento dell'annuncio dell'acquisizione dei diritti da parte della casa editrice (<https://www.facebook.com/modaozushiita/posts/pfbid026uY3xFnA6BV5bQC63pYasRPQdw7>

Questo ha portato all'esistenza di un substrato di pre-traduzioni dell'opera tanto in lingua inglese quanto in italiano, e conseguentemente a una attesa di questi testi in traduzione italiana da parte di persone che già conoscevano trama, personaggi, e talvolta il testo. Come menzionato, inoltre, diverse di queste storie erano già disponibili anche in adattamenti su altri medium.¹⁸ Al momento della sua pubblicazione, la versione italiana è stata dunque passata al vaglio e confrontata non soltanto con il testo originale, ma anche con le altre versioni esistenti e già note, in lingua italiana o in lingua inglese, esattamente come succede nel caso della pubblicazione della traduzione aggiornata di un romanzo di cui sono già circolate altre versioni tradotte.

Già nel 2002 Edwin Gentzler osservava che “translation takes place across a multilingual and multicultural environment”, ricordando anche che, nel 1994, Homi Bhabha collocava la traduzione in una “transnational/translational hybrid location” (Tymoczko, Gentzler 2002, p. 217). A trent'anni di distanza da Bhabha, tale spazio ibrido è fornito precisamente dalla dimensione digitale e transmediale in cui queste opere circolano e, in maniera non marginale, dalle preesistenti traduzioni del fandom e persino di quelle *di servizio* dell'IA, che hanno permesso loro di travalicare le frontiere nazionali e linguistiche ben prima dell'intervento dell'editoria tradizionale. L'esistenza di un contesto di riferimento, del resto, fa di questa versione italiana anche una sorta di ennesimo adattamento e cioè, come nota Linda Hutcheon (2006, p. 25) citando Michael Alexander, degli “inherently ‘palimpsestuous’ works”, cioè delle opere inserite all'interno di un contesto multimediale autoreferenziale.

La scollatura tra le scelte traduttive dell'edizione cartacea del *Gran maestro* e tale contesto ricettivo spiega probabilmente perché parte delle reazioni presentino tratti di somiglianza con le critiche sollevate alla recente ritraduzione del *Signore degli anelli* di J. R. R. Tolkien ad opera di Ottavio Fatica. Pur senza entrare nel merito di questa polemica, che esula dallo scopo dal presente articolo e potrà eventualmente essere ripresa nel merito da studiosi più oggettivi, presenteremo un esempio tratto da ciascuno dei due casi, che evidenzia a nostro avviso i punti di contatto tra le due vicende e

[5Z8ZedxGxEYAUGA2yD2ipMjM3AWgZ6Kmx2z66l](#)), eppure era già ampiamente circolata e in possesso del team di traduttori.

¹⁸ Il *gran maestro* costituisce un esempio principe di questa casistica, perché è stato oggetto di diversi adattamenti di successo, tra cui un *manhua*, un *donghua* e, soprattutto, l'adattamento in *live action* intitolato *Chen qing ling* 陈情令 (2019), prodotto da Tencent Video (*Tangxun shipin* 腾讯视频) e distribuito in forma abbreviata anche da Netflix con il titolo inglese *The Untamed*. Netflix ha inoltre distribuito l'adattamento in *donghua* della *Benedizione* (titolo internazionale: *Heaven Official's Blessing*), e online è disponibile anche la serie animata adattata dall'incipit del *Sistema* (*Scumbag System*, si veda <https://wetv.vip/en/play/m2c25jodoyslvvy-Scumbag%20System/v0034imx8qh-EP10%3A%20Scumbag%20System>).

rafforza l'ipotesi che le traduzioni in oggetto possano essere considerate una sorta di ritraduzione.

Il punto di riferimento per Savelli è la precedente edizione italiana del *Signore degli anelli*, condotta da Vittoria Alliata con revisione di Quirino Principe; per le fan del *Gran maestro*, invece, i riferimenti sono soprattutto la traduzione italiana amatoriale e la versione inglese edita da Seven Seas, oltre che, come vedremo, proposte di ri-traduzione direttamente dal cinese.

Entrambe le critiche sottolineano un percepito abbassamento di registro linguistico della nuova traduzione rispetto alle preesistenti o all'originale. Savelli parla di una “persistente tendenza, priva di giustificazione nel testo originale, ad abbassare il livello linguistico in direzione di un registro basso e colloquiale” (2020, p. 112), mentre nel documento sul *Gran maestro* si parla dello “stravolgimento della prosa di Mxtx [*Mo Xiang Tong Xiu*], in originale poetica e matura, resa piatta e semplice da questa edizione” (*Modaozushi ed italiana: cosa c'è che non va?* 2024, p. 2).

Nel criticare la resa della frase di Tolkien “It is many a year since the Nine walked abroad”, tradotta da Fatica come “Quanti anni sono passati da che i Nove presero il largo?”, Savelli osserva per esempio che ‘prendere il largo’ “è espressione colloquiale, che pare meglio adatta a un ‘B-movie’ di ambientazione poliziesca più che agli spettri dell’anello” (Savelli 2020, p. 101 e ss.). Similmente, la traduzione della frase “见终于撩得蓝忘机开口，一阵守得云开见月明的窃喜。” (*Jian zhongyu liao de Lan Wangji kaikou, yi zhen shou de yun kai jian yue ming de qiexi*)¹⁹ in “Ce l’aveva fatta, Lan Wangji aveva aperto bocca! Si era rallegrato come se avesse scorto la luna oltre una coltre di nuvole.” (*Mo Xiang Tong Xiu* 2024a, p. 145) viene criticata così:

Scusate ma quand'è che siamo finiti in uno Young Adult di serie Z? Perché il registro di questa storia me lo ricordavo diverso! Perché Wei Wuxian, che ha sempre parlato a modo nella storia che conosco io, è improvvisamente diventato un bimbominkia di 12 anni?

Dove ho già letto frasi simili, con lo stesso registro, stile e capacità incredibile di rendere le emozioni umane?

Ah, già... Ma questa è palesemente la nuova edizione di *After*, signori e signore! (lacollezionistadifandom 2024)

All'interno del documento di critica all'edizione Mondadori, troviamo inoltre una proposta di traduzione alternativa:

Notando che era finalmente riuscito a indurre la parola in Lan Wangji [*sic*], se ne rallegrò intimamente, come quando si scorgeva la luna dopo aver atteso a

¹⁹ Letteralmente: “Quando vide che finalmente le provocazioni avevano indotto Lan Wangji ad aprire bocca, d'improvviso sentì la felicità che si prova a vedere la luna brillare quando si aprono le nuvole”.

lungo il dissiparsi delle nubi. (*Modaozushi ed italiana: cosa c'è che non va?* 2024, p. 2)

Questa proposta, che percorre in modo particolarmente marcato la via della nobilitazione, una delle “tendenze deformanti” della traduzione individuate da Antoine Berman (2022, pp. 47-48),²⁰ merita una menzione particolare perché la sua autrice appartiene alla comunità sinoitaliana. La sua lettura del romanzo, così come le critiche di questo segmento di lettori, aprono una finestra significativa sul valore identitario assunto da queste opere nella loro ricezione all'estero. Nel documento viene ad esempio affermato che la resa scorretta o poco accurata di determinati termini, o la traduzione di alcuni appellativi, titoli onorifici o nomi di armi avrebbe portato a una rimozione del substrato culturale dell'opera e di conseguenza ad una percezione di *cancellazione* dell'esperienza di lettura di queste persone e della loro stessa identità. Rispetto alla traduzione dei titoli onorifici, per esempio, il medesimo documento suggerisce:

Questo appellativo è formato da concetti, i quali non potranno mai essere trasmessi da una traduzione diretta.

[...]

Il fatto che alcuni hao abbiano una resa più o meno corrispondente in italiano non rende automaticamente possibile tradurli tutti.

Si doveva compiere una scelta, certo. Quella fatta dalla casa editrice ha portato a risultati alquanto discutibili, per non dire ridicoli e insensati.

Ripeto, per l'ennesima [*sic*], che i dothraki hanno potuto tenersi i loro termini specifici, nonostante molti fossero perfettamente adattabili. Mxtx [*Mo Xiang Tong Xiu*] non avrà inventato una lingua inesistente per esprimere i concetti che voleva far arrivare al lettore, ma la sua dedizione e lo sforzo richiesto non sono stati inferiori rispetto a quelli sostenuti da coloro che lo hanno fatto. (*Modaozushi ed italiana: cosa c'è che non va?* 2024, p. 8).

Tale contestazione apre insomma all'eterno dibattito tra traduzione che assimila e traduzione che estrania, e deve essere approcciata con particolare attenzione nel passaggio dal cinese a una lingua occidentale, come osserva per esempio Rebecca F. Kuang, studiosa e autrice di fantasy in lingua inglese che riflette sul concetto di *cinesità*:²¹

One approach, in trying to create artificial relatability, erases all that is uniquely 'Chinese' about a text and replaces it with a generically Western

²⁰ Nell'ambito della traduzione dal cinese all'italiano rimandiamo alla lezione di Silvia Pozzi (2022, p. 225 e ss.).

²¹ Per la sua riflessione su questioni di traduzione, teoria e rappresentazione a cavallo tra fiction e teoria, si veda per esempio il fantasy *Babel* (2022b), il meta-romanzo *Yellowface* (2023) e l'intervento tenuto online per la University of Manitoba nell'ottobre 2020 (Kuang 2020).

cultural milieu; the other approach makes Chinese culture seem more foreign, exotic, and Other than it is. (Kuang 2022a)

È in particolare allo spazio di critica aperto da questa fetta del fandom che la casa editrice ha risposto avvalendosi della sopracitata consulenza di *sensitivity readers*. In quanto segue ci si concentrerà in particolare su un aspetto particolarmente denso dal punto di vista culturale, cioè gli aspetti del *worldbuilding* che attingono in maniera più marcata alla dottrina filosofico-religiosa del taoismo. Si sottolineerà l'apporto dei rilettori alle scelte traduttive in questo contesto, per mostrare come, oltre a tenere conto del substrato esistente di traduzioni in ambito accademico e della preesistente ricezione in lingua inglese di questo genere narrativo, il processo traduttivo si sia confrontato anche con questo tipo di ri-negoziazione.

3. La traduzione del lessico derivato dal taoismo

3.1. La 'coltivazione' tra dottrina e fantasy

I tre romanzi considerati rientrano tutti nel genere dello *xianxia*. *Il gran maestro* e *Il Sistema*, in particolare, contengono una rielaborazione in chiave fantasy di tecniche alchemiche di sviluppo e affinamento del sé derivate in particolare dal taoismo esoterico. Il riferimento a questo tipo di pratiche, come osserva Ni, appartiene a una grossa fetta di fantasy cinese contemporaneo,²² al cui immaginario questi romanzi *danmei* attingono:

Inner alchemy, which has always been a textual tradition not controlled by any institution, having gone through radical transformations in the twentieth century, entered the field of popular culture and found fantasy as a new channel for its still ongoing transformation. [...] [I]mmortality cultivation fiction has not only replaced Western magic with Chinese alchemy but also reimagined the latter as transhumanist technology. (Ni 2020b, p. 759)

Quello a cui Ni si riferisce come “immortality cultivation fiction”, cioè uno dei molteplici sottogeneri dello *xianxia* (vedere 1.2), si basa su una rielaborazione in chiave fantasy delle pratiche dello *xiuzhen* 修真, generalmente tradotto in inglese come *cultivating perfection* (v. ad esempio Pregadio 2013). Come riassunto da Komjathy, si tratta di un elemento centrale dell'alchimia interna taoista (cioè le pratiche per ottenere

²² Il genere ha peraltro ormai travalicato i confini della Cina, tanto che esistono anche *Cultivation novels* di origine non cinese, benché ispirate agli stessi principi e tradizioni. Si veda a proposito il gruppo Facebook dei fan del genere (<https://www.facebook.com/groups/2095622323855586>) che contiene riferimenti a romanzi e audiolibri in lingua inglese dalle provenienze più disparate.

l'immortalità e la longevità), sviluppato in epoca Song 宋 (960-1297). Il termine *xiu* 修 ha diversi significati, legati all'ambito semantico dell' 'aggiustare', 'migliorare' e assume, in questo ambito specifico, il senso del perfezionamento di sé attraverso la meditazione. La 'perfezione' (*zhen* 真) da ricercare si riferisce sia alla pratica alchemica per raggiungere la lunga vita, sia, in termini più filosofici, al ritorno al Dao, cioè alla 'via', il naturale ordine e fluire delle cose (Komjathy 2007, p. 2).

Nella traduzione italiana del termine si è scelto di richiamare l'attestata traduzione inglese *cultivation*, riprendendo l'accezione figurata della parola italiana 'coltivare'. *Il gran maestro*, per esempio, si apre riferendosi allo *xiuzhen jie* 修真界, reso come il 'mondo della coltivazione', mentre per il verbo relativo a questa tecnica, *xiulian* 修炼 (letteralmente 'esercitare la coltivazione') si è preferita la locuzione 'praticare la coltivazione', al più diretto, ma potenzialmente fuorviante, 'coltivare'. Per coloro che praticano questa tecnica, gli *xiushi* 修士 (letteralmente 'persone formate, o esperte, nell'ambito dello *xiu*'), è stato utilizzato 'cultori' in luogo di 'coltivatori', nonostante la resa inglese *cultivators* già attestata.²³ Questo termine, malgrado la diversa accezione in italiano, ha la stessa etimologia, e al tempo stesso rimanda alla dimensione dei 'praticanti del culto', affine a quella delle pratiche alchemiche evocate dallo *xiuzhen*.

La pratica alchemica di perfezionamento del sé prevede tradizionalmente quattro stadi (uno introduttivo e tre di coltivazione vera e propria) (Mu 2011), a cui Tian Chengyang 田誠陽 (1964-2016), prete taoista dell'ordine Quanzhen, ha aggiunto una fase conclusiva. Questi passaggi sono integrati, modificati e talvolta stravolti dalla narrativa fantasy che vi attinge. Si veda per esempio il passaggio metanarrativo che segue, tratto dal *Sistema*:

向天打飞机菊苣作为一个连修真设定都没查完全、经常连角色是筑基或者元婴都搞不清楚的作者，却很少被人吐槽这一点，就是因为他的小说，卖的不是这一点。(Mo Xiang Tong Xiu 2014)

[...] "Great Master" Airplane Shooting Towards the Sky—an author who hadn't even properly researched cultivation settings and was often confused as to whether characters were at the Foundation Establishment or Nascent Soul stages— [...]. (Mo Xiang Tong Xiu 2021c, p. 192)²⁴

Aeroplano Impennato Verso il Cielo non aveva idea di come impostare un romanzo di coltivazione: spesso non gli era nemmeno chiaro se i suoi personaggi fossero allo stadio di costituzione delle basi o di anima nascente. (Mo Xiang Tong Xiu 2024c, p. 197)

²³ Una scelta traduttiva, questa, non contestata dal fandom nel complesso.

²⁴ Al fine di rendere più trasparenti affinità e differenze rispetto all'edizione americana, si presenta anche la traduzione inglese ufficiale dei passaggi proposti.

In questo romanzo, particolarmente interessante per esemplificare il caso in discussione perché costituisce una inversione ironica di *topoi* ricorrenti nella narrativa *xiuzhen*, si riprende il termine *zhuji* 築基 (letteralmente: ‘costruire le basi’), utilizzato nei testi taoisti per lo stadio introduttivo del processo di coltivazione (Mu 2011, p. 13).²⁵ Il concetto di *yuanying* 元嬰 (letteralmente ‘infante originario’, nella versione italiana ‘anima nascente’) si rifà invece a una delle fasi intermedie del terzo stadio, quello chiamato ‘Raffinare il *qi* per trasformare lo spirito’ (*lianqi huashen* 煉氣化神), e in particolare all’idea dello sviluppo dell’‘embrione del Dao’ (*daotai* 道胎), o ‘infante’ (*ying'er* 嬰兒).²⁶ Nella narrativa fantasy, questo stadio ha assunto una certa rilevanza, probabilmente per la forza evocativa del termine che lo descrive. L’immagine dell’infante, una figura cruciale nel lessico taoista,²⁷ viene infatti spesso riproposta in senso estremamente fisico. Si veda questa spiegazione in un glossario online dedicato al genere:

The Nascent Soul resembles an infant or miniature person and resides in the Dantian, typically sitting in a meditative position. In some novels, the Nascent Soul can travel outside the body and is like a second life for cultivators – if their main body dies, their consciousness can continue to exist in the Nascent Soul. (*Glossary of Terms in Wuxia, Xianxia & Xuanhuan Novels* 2016)

In considerazione della forte valenza simbolica di questi termini, già circolati in lingua inglese, e avendo anche constatato l’assenza di una bibliografia scientifica in italiano in questo campo, la traduttrice Giulia Carbone, in uniformità con il resto della collana, ha proposto tuttavia un adattamento ispirato alla traduzione inglese, in particolar modo per quanto riguarda il secondo termine (‘Anima nascente’ preferito al più letterale ‘Infante originario’), conformandosi in questo modo all’immaginario già diffuso nel fandom. Per il primo stadio, che nella versione anglofona del romanzo è reso come *Foundation Establishment*, è stato preferito tradurre *zhuji* in ‘basi’, anziché fare un calco dall’inglese *Foundation* in ‘fondamenta’. In entrambi i casi si è optato comunque per una traduzione in italiano anziché per il mantenimento del termine in cinese (malgrado in altri testi fantasy in

²⁵ Lo stesso termine viene peraltro reso in un ulteriore volume della serie in modo leggermente diverso, per esigenze di fluidità della lingua: “Di norma erano necessari almeno tre anni per apprendere il primo stadio della Coltivazione, più un minimo di altri dieci per sviluppare un nucleo spirituale” (一般人築基三年，修成靈核最起碼需要十年, Roubao bu chi rou 2024, p. 49).

²⁶ Il tema sarebbe ben più complesso, ma una sua spiegazione nel dettaglio esula dai propositi del presente lavoro. Per un approfondimento si veda Wang Mu 2011, in particolare pp. 66-68.

²⁷ Si veda questo passaggio della X stanza del *Daodejing* 道德經, ‘Il Libro della Via e della Virtù’, uno dei testi fondanti del taoismo: “Concentra il *qi* fino a renderlo leggero: sei capace di essere un neonato?” 專氣致柔，能嬰兒乎？(Lao-Tzu 2023, p. 21).

traduzione inglese ricorra talvolta anche *yuanying*). L'ottica rimane infatti quella di una maggiore fruibilità del testo per il lettore italiano non sinofono e non necessariamente già appassionato del genere. Tale scelta corrisponde del resto con quanto espresso anche da diversi fan anglofoni sul tema (si veda per esempio: TheArcaneDemon 2016).

Una simile dialettica tra mondo taoista e mondo fantasy, seppure con qualche differenza, avviene con quanto è stato tradotto come 'nucleo aureo', in cinese *jindan* 金丹. Il termine chiave nella locuzione è *dan*, che si riferisce originariamente al cinabro e, per estensione, al rosso corrispondente. Per le proprietà alchemiche tradizionalmente attribuite a questo elemento, *dan* è venuto anche a indicare un "elisir" e, allargando ancora lo sguardo, le pratiche alchemiche nel loro complesso. In questo caso, associato al termine *jin* (oro), si riferisce alla 'Via dell'Elisir Aureo' (*jindan zhi dao* 金丹之道), cioè all'insieme delle pratiche alchemiche nel complesso, che comprendono, come spiega Pregadio (2013, p. 551), pratiche esterne *waidan* 外丹 (cioè la produzione di pozioni e pillole di immortalità) e pratiche interne *neidan* 内丹 (cioè relative alla raffinazione, all'interno del proprio corpo, delle cosiddette tre origini: essenza, respiro e spirito). È in particolare questa ultima declinazione che assume una certa rilevanza all'interno dei romanzi considerati e in buona parte della narrativa *xiuzhen*: il 'nucleo aureo' diventa una sorta di riserva di energia da sviluppare al proprio interno, che dota il cultore di capacità sovranaturali:

所谓金丹，乃是修炼到一定境界之后在修士体内结成的一颗丹元，作储存、运转灵气之能。结丹之后，修为突飞猛进，此后方能愈修愈精，攀越高峰[...]。(Mo Xiang Tong Xiu 2016)

The golden core was a core formed within the body of a cultivator once they had cultivated to a certain level, and its purpose was to store and generate spiritual power. Once a core formed, one's cultivation power would skyrocket and would only become greater and greater the more one cultivated, surmounting the highest peaks. (Mo Xiang Tong Xiu, 2021a, p. 150)

Per sviluppare un nucleo aureo serviva un certo livello di studio. Il nucleo permetteva di conservare e generare forza spirituale e accresceva di molto i poteri del cultore, che a quel punto poteva svilupparli fino a sovrastare le montagne. (Mo Xiang Tong Xiu 2024a, p. 138)

In questo caso, la scelta di tradurre come 'nucleo aureo' anziché ricorrere allo scientificamente più diffuso 'elisir aureo' deriva dal desiderio di allinearsi con la traduzione inglese già attestata nel mondo del fantasy (*Golden Core*, che si ritrova tanto nei testi di Seven Seas quanto nel glossario sopracitato). Il termine 'nucleo', in effetti, trasmette meglio l'idea della forza interiore

sviluppata dai protagonisti, mentre ‘elisir’ rischierebbe di rimandare all’idea della produzione di medicinali e pozioni magiche²⁸. All’interno del glossario, questa voce viene riassunta come segue, nell’ottica di tenere insieme la dimensione teorico-dottrinale e quella del contesto fantasy di riferimento:

NUCLEO AUREO (*jīndān* 金丹). Oltre a essere un termine alternativo con cui ci si riferisce all’**alchimia taoista***, l’espressione indica la reintegrazione delle componenti primarie dell’esistenza per tornare allo stato primordiale di vacuità, cioè per raggiungere l’immortalità. Nei testi fantasy, i cultori (**Coltivazione***) lo sviluppano grazie alla dedizione e alla pratica costante. Il nucleo aureo diventa una fonte di energia interna a loro disposizione, utile per i combattimenti e per raggiungere livelli ancora più alti di **coltivazione***. [...] (Mo Xiang Tong Xiu 2024a, pp. 348-349)

Nel *Sistema*, peraltro, quello del ‘nucleo aureo’ diventa uno degli stadi di coltivazione attraverso cui i cultori evolvono, tanto che il protagonista è caratterizzato da un livello di ‘nucleo aureo medio’ (*jīndan zhōngqī* 金丹中期).²⁹

Un ultimo termine su cui vale la pena portare l’attenzione, perché attinente a tutti i precedenti, è *dantian* 丹田, o *danfu* 丹府: con questo nome ci si riferisce a tre punti del corpo umano, collocati nell’addome, all’altezza del cuore e del cervello (rispettivamente *dantian* inferiore, intermedio e superiore) e corrispondenti, più che a un organo preciso, a una suddivisione ideale del corpo umano che riflette la struttura tripartita dell’universo nella cosmologia taoista (Pregadio 2013, p. 302). In particolare il *dantian* inferiore riveste una certa importanza nella pratica della ‘coltivazione’ dei romanzi fantasy, perché è al suo interno (in questo caso gli spazi sono interpretati come luoghi fisici del corpo) che si sviluppa il ‘nucleo aureo’. Nonostante il suggerimento di una riletrice madrelingua di ripristinare il termine cinese, una appurata diffusione della traduzione letterale del termine in ‘Campo di cinabro’ all’interno della letteratura scientifica italiana sul taoismo (Ciceri 2011; Paolillo 2014), che ha peraltro un suo analogo attestato anche nella ricerca anglofona sul tema (vedere, ancora, Pregadio 2013), unita a una non fittissima presenza del termine nei testi ha portato a preferire la versione in lingua italiana. Nel *Gran maestro* leggiamo quindi:

²⁸ Sulle ragioni della diffusione della traduzione di *jīndan* in ‘Golden core’ all’interno del fantasy si veda l’ipotesi evocativa di un fan su: <https://immortalmountain.wordpress.com/2016/11/20/cores-in-chinese-cultivation-novels/>.

²⁹ La questione degli ‘stadi di coltivazione’ rientra nell’estetica ibrida di questi prodotti narrativi: come sottolinea Ni, queste *novel* non di rado pescano anche da un immaginario legato al mondo dei videogame che ben si combina a questo sistema di ‘avanzamenti di livello’, soprattutto in combinazione con l’acquisizione di superpoteri (Ni 2020a).

灵气也是气，怨气也是气。灵气储于丹府，可以劈山填海为人所用。怨气又为何不能为人所用？(Mo Xiang Tong Xiu 2016)

Spiritual qi³⁰ is energy. Resentment is also energy. Spiritual qi is stored within the dantian and can be used for great feats, so why can't resentful qi be used the same way? (Mo Xiang Tong Xiu 2021a, p. 148)

L'energia spirituale è *qi*, soffio vitale. Ma anche l'energia rancorosa lo è. L'energia spirituale si conserva nel Campo di Cinabro e grazie a essa l'uomo può tutto, persino vuotare gli oceani e spostare le montagne. Perché non sfruttare allo stesso modo anche il *qi* rancoroso? (Mo Xiang Tong Xiu 2024, p. 137)

La traduzione del termine in questo caso ha anche lo scopo di valorizzare un'altra parola, per cui è stato invece scelto di mantenere la trascrizione del cinese: si tratta di *qi*, qui seguito dalla glossa 'soffio vitale'. Come vedremo nella sezione che segue, non si tratta tuttavia di una scelta univoca.

3.2. **Ambiguità e traslazioni: il qi, lo yin e lo yang**

Per alcuni termini, ritenuti particolarmente rilevanti per il *worldbuilding* e per il contesto culturale cinese, e per cui la traduzione sarebbe risultata eccessivamente appiattente, si è scelto di mantenere la trascrizione del termine originale, eventualmente spiegandone il significato con una glossa e poi inserendo una voce nel glossario conclusivo. Il primo esempio, partendo dal passaggio citato in conclusione della sezione precedente, è proprio il termine *qi* 气. Il carattere rappresenta il vapore che si leva dalla terra e indica l'aria, il vapore, ma anche il 'soffio vitale' che, al punto di intersezione tra materia e pensiero, agisce da forza dinamica (Pregadio 2013, p. 563) per le 'diecimila cose', cioè tutto ciò che esiste, come esplicitato dal XVII passo del *Daodejing*:

道生一，一生二，二生三，三生万物。
万物负阴抱阳，冲气以为和。

Il Dao produce l'Uno, l'Uno produce il Due, il Due produce il Tre, il Tre produce i diecimila esseri. I diecimila esseri portano sul dorso lo Yin e abbracciano lo Yang, e attraverso il *qi* vuoto producono l'armonia. (Lao-Tzu 2023, pp. 54-55)

³⁰ Il testo americano segue la norma di non utilizzare il corsivo per le parole straniere, benché non ancora entrate nell'uso, per ridurre la percezione di alterità forzata indotta da questa formattazione, in accordo con una tendenza iniziata alla fine del 1990 (Ha 2018) e che ultimamente raccoglie sempre più voci a proprio favore (Barokka 2020; Escárcega 2020; Sageer 2020).

La scelta di tenere il termine *qi*, che nell'esempio citato alla fine della sezione precedente è alla sua prima occorrenza ed è dunque accompagnato da una glossa, è legata alla natura peculiare del concetto nella cultura cinese, e alla sua presenza nell'uso della lingua italiana ad esempio per la pratica del *qigong* 气功.

Il gran maestro e Il Sistema, come altri testi del medesimo genere, costruiscono inoltre la propria trama sull'idea che la coltivazione del sé non abbia una valenza univocamente positiva e possa anzi entrare in collisione con l'armonia dell'universo (un concetto effettivamente sorto nella speculazione filosofica attorno alla coltivazione del sé in epoca Ming: si veda Robert F. Campany 1986). A questo proposito, si fa ampio ricorso a un termine tipico delle arti marziali, che descrive lo stato di forte disagio fisico e psichico legato alla pratica erronea della coltivazione come *zouhuo rumo* 走火入魔, letteralmente 'prendere fuoco ed entrare nella dimensione demoniaca'. A questa espressione dall'immagine fortemente evocativa è legato il concetto più moderno di *qigongpiancha* 气功偏差, letteralmente 'deviazione nella pratica del *qi*'. Al fine di esplicitare il legame di questo stato con la coltivazione, nella traduzione dell'espressione ci si è attenuti a questa versione più piana, ma di più immediata comprensione, in linea con la versione inglese:

拿着一本假心法，不走火入魔都亏得他是皮糙肉厚的男主，能得要领才怪了。(Mo Xiang Tong Xiu 2016)

With a fake cultivation manual, the fact that he hadn't yet suffered a qi deviation was all thanks to his incredible protagonist-level durability. (Mo Xiang Tong Xiu 2021c, p. 30)

Con un falso manuale di tecniche di coltivazione, era impossibile che ci capisse qualcosa. Se non aveva ancora subito una deviazione del *qi*, era solo grazie alla sua pellaccia dura. (Mo Xiang Tong Xiu 2024c, p. 29)

Data la rilevanza del fenomeno all'interno della storia, si è poi ovviato alla semplificazione indotta dalla traduzione creando una voce apposita nel glossario conclusivo, così come fatto anche nella versione americana.

Proprio per il suo status peculiare all'interno del *worldbuilding* e della cultura cinese, tuttavia, la resa del termine *qi* presenta ulteriori complessità che hanno richiesto un confronto con i lettori e delle scelte di apparente incoerenza rispetto al testo originale, allo scopo di evitare eccessive confusioni nel pubblico italiano. All'interno dei romanzi, infatti, spesso il *qi* è caratterizzato in qualche modo. In questo caso sono l'aggettivazione e il contesto a determinare la strategia traduttiva. Nell'esempio menzionato alla fine della sezione precedente, per esempio, si parla di *lingqi* 灵气, cioè '*qi* spirituale', per indicare quello che viene 'coltivato' dai cultori ortodossi, e di

yuan qi 怨气 ‘*qi* rancoroso’, corrispondente all’energia posseduta dalle creature, viventi e non, che hanno coltivato rabbia e fame di vendetta in seguito a un torto subito. Poiché tali concetti appartengono più al romanzo che alla dottrina taoista, nel passaggio citato in conclusione della sezione precedente la traduttrice Maria Teresa Trucillo ha ritenuto di mantenere soltanto il termine *qi*, esplicitando invece in italiano la sua caratterizzazione (“*qi* rancoroso”). Qualcosa di molto simile avviene quando, nella *Benedizione*, si parla di “*qi* cadaverico” o “*qi* dei morti” in riferimento allo *shiqi* 尸气 (lett. ‘*qi* dei cadaveri’) un’energia posseduta dai morti ambulanti e capace di succhiare la vita ai vivi.

La questione risulta un po’ più complessa quando ad essere associati a *qi* sono i concetti complementari di *yin* e *yang*, che rappresentano i due poli opposti attorno a cui si organizza ogni manifestazione del reale, e che sono sostanzialmente entrati anche nel lessico italiano. A causa del contesto narrativo in cui sono inseriti, a questi termini sono stati riservati trattamenti diversi e variabili nel testo. Lo *yin*, infatti, tradizionalmente associato, oltre che al femminile e alla terra, anche al buio e al freddo, nei testi *wuxia* e *fantasy* si lega spesso all’idea delle pratiche e degli esseri malvagi (una valutazione etica assente dalla cosmologia cinese). In questo senso, all’interno dei testi di finzione risulta più immediatamente comprensibile, tradurlo con il termine ‘oscuro’ o ‘sinistro’ anziché valorizzare il termine cinese, una scelta peraltro esplicitamente approvata da una delle rilettrici. Si veda il passaggio che segue, tratto dal *Gran maestro*:

这种旗子名叫「召阴旗」，如插在某个活人身上，便会把一定范围内的阴灵、冤魂、凶尸、邪祟都吸引过去，只攻击这名活人。[...] 因为插旗处附近一定阴气缭绕，彷彿黑风盘旋，也被叫做「黑风旗」。(Mo Xiang Tong Xiu 2016)

The flag was called a spirit-attraction flag. If it was stuck on a living person, then it would attract every dark spirit, every vengeful ghost, every fierce corpse, and all such manner of evil to attack said person. [...] Since yin energy swirled around the area where these flags were planted like a black whirlwind, they were also known as black wind flags. (Mo Xiang Tong Xiu 2021a, p. 33)

Gli stendardi attira spiriti! Evocavano qualsiasi spirito oscuro, spettro vendicativo, cadavere rabbioso o demone nei paraggi. [...] Dato che intorno a loro vorticava un’energia sinistra, una sorta di vento oscuro, erano conosciuti anche come “bandiere del vento oscuro”. (Mo Xiang Tong Xiu 2024a, p. 30)

Si noti come già nel testo cinese venga proposta un’associazione tra *yin* e *hei* che ha portato la traduttrice Trucillo a sovrapporre, nell’italiano, i due termini (spirito oscuro, *yin ling* 阴灵 vs. vento oscuro, *hei feng* 黑风), in modo ancora più trasversale rispetto al testo inglese, che pure effettua una traslazione

simile (ma utilizza a un certo punto “yin energy”). La traduzione di *yin* in ‘oscuro’ diventa così ricorrente nel testo:

烧起来的是一张燃阴符，顾名思义，以阴气为燃料，遇阴气自动起火 [...]。它一被取出便烧起，说明离魏无羡不远处就有阴灵。(Mo Xiang Tong Xiu 2016)

What had just ignited was a yin-burning talisman. Like its name, it used yin energy as fuel and would automatically be ignited upon contact with yin energy. (Mo Xiang Tong Xiu 2021a, p. 88)

[...] si trattava di un brucia oscurità. Come suggerito dal nome, prendeva fuoco quando l’aria era carica di energia oscura [...]. (Mo Xiang Tong Xiu 2024a, p. 82)

而这个地点又十分特殊，阴气重重，危险程度成倍上翻，[...]。(Mo Xiang Tong Xiu 2016)

And this location was incredibly unique, heavy with yin energy, which made the danger all the greater. (Mo Xiang Tong Xiu 2021a, p. 282)

[L]a grande concentrazione di energia oscura nella fortezza avrebbe giocato a suo vantaggio (Mo Xiang Tong Xiu 2024a, p. 260)

Una scelta diversa avviene per la resa di *yang qi* 阳气, cioè il soffio legato allo *yang*, cioè al sole, al caldo, alla vitalità e al maschile. Nel passaggio che segue, per lo stesso termine si parla prima di ‘*qi* dei vivi’, per evidenziare l’opposizione con quello dei morti, e successivamente di ‘energia *yang*’, su suggerimento della riletrice, per fare emergere dal contesto la specificità culturale del termine:

「别揭盖头！那盖头能阻隔尸气和阳气。你们人多阳气太旺，若是给它们吸进去，难保不会发生点什么。」(Mo Xiang Tong Xiu 2018)

“Don’t remove the veils! That veil can separate the qi of the corpse and the qi of the living. There’s a lot of you, and the living qi is too abundant; if they suck it in, it’s hard to know what will happen.” (Mo Xiang Tong Xiu 2021b, p. 107)

Mi raccomando, non togliete i veli! Separano il *qi* dei vivi da quello dei morti. Siete in tanti e la vostra energia *yang* è troppo forte, se dovesse penetrare nei cadaveri chissà cosa potrebbe succedere (Mo Xiang Tong Xiu 2024b, p. 99)

I molteplici valori semantici di *yang*, peraltro, impongono di declinarlo, altrove, in modi ancora diversi. Sempre nella *Benedizione*, per esempio, la polisemia di questo termine viene sfruttata per un gioco di parole basato sul fatto che il termine indica, al contempo, il ‘sole’ e la ‘mascolinità’. In quanto segue, l’associazione dello stesso carattere a due caratteri omofoni, ma che

significano rispettivamente ‘perfetto’ ed ‘enorme’, provoca in cinese uno slittamento del significato da un ambito semantico all’altro, di difficile resa in italiano:

[...] 原本的正确写法，乃是「俱阳」。之所以会被误传，是因为这么一件事。

多年以前，有一位国君[...]偏偏在写到「俱阳殿」的时候，不知何故，他写成了「巨阳殿」。(Mo Xiang Tong Xiu 2018)

The original correct writing used the characters “Ju Yang,” which meant “Perfect Sun.” The incident that warped them happened many years ago. During that time, a king was constructing a great number of temples and palaces. To demonstrate his faith and sincerity, he personally drafted the titles for every temple or palace’s establishment plaque. But when it came to the Palace of Ju Yang, for some reason, he used characters for “Ju Yang” that meant “Tremendous Masculinity.” (Mo Xiang Tong Xiu 2021b, pp. 58-59)

In origine, il nome Ju Yang era composto dai caratteri *ju*, ‘perfetto’, e *yang*, ‘sole’. Quindi significava ‘Sole Perfetto’. Molti anni prima, però, un re aveva trascritto i caratteri in modo errato: [...] non si sa come, aveva utilizzato due caratteri che avevano lo stesso suono ma insieme significavano ‘Immensa Virilità’. (Mo Xiang Tong Xiu 2024b, pp. 52-53)

In questo caso, oltre all’inevitabile aggiunta di spiegazioni per restituire un senso al gioco di parole, il termine *yang* è presente sulla pagina, ma spogliato delle sue accezioni più apertamente filosofiche.

Proprio l’apporto dei rilettori, dunque, conforta il traduttore in scelte traduttive incoerenti di occorrenza in occorrenza ma che, nel complesso del testo, garantiscono di fare emergere le diverse sfumature culturali e contestuali implicite in termini dalle molteplici accezioni.

3.3. Un ulteriore apporto dei rilettori: l’approfondimento culturale nel glossario

L’apporto dei rilettori, intervenuto dopo la pubblicazione del primo volume, è risultato particolarmente arricchente nell’ambito dell’approfondimento e dell’affinamento di alcuni aspetti legati alla tradizione cinese in generale e taoista in particolare. L’apertura di uno spazio negoziale legato alla pratica traduttiva ha insomma giovato alla riuscita del testo, permettendo di arricchire e affinare la resa.

Uno degli esempi più significativi di questa pratica riguarda la valorizzazione delle feste taoiste così come sono presentate nella *Benedizione*. Il romanzo si apre su una scena che il testo situa nell’ambito di *shangyuan jiajie* 上元佳节, lett. ‘la gioiosa festa di Shangyuan’. Secondo il calendario lunisolare cinese, noto anche come ‘calendario contadino’ (*nong li*

农历), la festa di Shangyuan si svolge il quindicesimo giorno del primo mese dell'anno, cioè il medesimo giorno della Festa delle Lanterne (*yuanxiao jie* 元宵节), che chiude le celebrazioni per il nuovo anno. Nella versione inglese, così come nella prima versione italiana poi modificata, *shangyuan* era stato dunque reso dal traduttore Alessandro Montana come 'festa delle lanterne'. La rilettrice ha tuttavia evidenziato l'opportunità di fare emergere in modo più marcato la componente religiosa della celebrazione, distinguendola rispetto alla ricorrenza secolare: il tocco di misticismo è ricercato dall'autrice e la scelta di rispettarlo, aggiungendo un tratto esotizzante al testo, riflette più accuratamente lo spirito, oltre alla lettera, del testo. Questo ha anche portato inserire il termine "processione" per rendere la parola *yizhangdui* 仪仗队 che descrive la cerimonia, in aggiunta al meno religioso "parata" (Mo Xiang Tong Xiu 2024b, p. 9).

La festività peraltro appartiene a un ciclo di tre celebrazioni taoiste: la seconda, *zhongyuan* 中元, è anch'essa presente nel testo, dove è così contestualizzata:

「中元。」

七月半，鬼门开。他出门不看日子，今天竟是刚好赶上了中元节！（Mo Xiang Tong Xiu 2018）

“It's Zhongyuan.”

The middle of the seventh month, when the gates to the underworld opened. He didn't check his calendar before coming out today, and it just happened to be the Zhongyuan Festival! (Mo Xiang Tong Xiu 2021b, p. 179)

“È Zhongyuan, la festa degli Spiriti”.

Xie Lian se n'era quasi dimenticato, ma in effetti era il quindicesimo giorno del settimo mese lunare, quando si aprivano le porte degli Inferi. (Mo Xiang Tong Xiu 2024b, p. 169)

Mantenere in trascrizione il nome di entrambe le celebrazioni permette tra l'altro di far risuonare l'assonanza tra le due anche alle orecchie di un lettore non sinofono, suggerendo la comune matrice tra le due feste. L'aggiunta della glossa 'la festa degli Spiriti' è funzionale a facilitare la sua comprensione nel quadro narrativo di riferimento, mentre già nel testo originale l'autrice fornisce un contesto temporale. Nel glossario, per completezza, si è scelto poi di segnalare anche la terza celebrazione:

La terza festa taoista, non menzionata nel romanzo, ma che chiude il cerchio delle tre celebrazioni, è la festa di Xiayuan (*xiàyuán* 下元), che si celebra il

quindicesimo giorno del decimo mese lunare ed è rivolta all'acqua e alle divinità acquatiche. (Mo Xiang Tong Xiu 2024b, p. 390)³¹

Nel medesimo romanzo, l'apporto dei rilettoni ha anche permesso di esplicitare il contesto culturale soggiacente alla scelta di alcuni nomi di luogo. In questo caso le modifiche non hanno interessato tanto le scelte traduttive, quanto l'ampliamento del glossario conclusivo. All'inizio del testo, per esempio, è citato un ponte Yinian 一念, dove si svolge un evento cruciale per il destino del protagonista e il cui nome rimanda, non a caso, all'idea buddhista di illuminazione. Vi è poi un leggendario monte Tonglu 铜炉 (lett. 'forno di rame'), che richiama un mito cosmogonico secondo cui il mondo sarebbe un'immensa fornace e gli uomini al suo interno sarebbero *forgiati* dalle difficoltà, come si legge per esempio nel *fu* (赋, prosa poetica) 鹏鸟赋 (*Funiaio fu*, 'Fu sui guffi e sugli uccelli') del poeta di epoca Han Jia Yi 贾谊 (200-169 a.C.): "Cielo e terra sono il forno, la creazione è il fabbro, lo *yin* e lo *yang* sono il carbone e le diecimila cose sono il rame" (且夫天地为炉兮, 造化为工; 阴阳为炭兮, 万物为铜). Tale precisazione, aggiunta al glossario (Mo Xiang Tong Xiu 2024b, p. XX), permette ai lettori interessati di cogliere il riferimento implicito al taoismo.

L'intersezione tra genere e panorama culturale di riferimento, così come il contesto di ricezione, hanno fatto della traduzione di queste opere in lingua italiana una novità sul mercato editoriale italiano. Ci si è trovati per la prima volta a tradurre termini estremamente densi dal punto di vista culturale e, al tempo stesso, a confrontarsi con una rete di traduzioni preesistenti, anche transmediali, e con le altissime aspettative del fandom. In tale contesto, la casa editrice ha tentato di rivolgere la pubblicazione contemporaneamente a un pubblico completamente digiuno del genere e a un altro che aveva già respirato lo stesso *worldbuilding* in diverse lingue e contesti, e aveva dunque una idea già definita rispetto alla resa di alcuni termini, spesso in direzione della conservazione della lingua originale. L'allargamento del target, tuttavia, ha spesso portato a disattendere queste aspettative.

Per quanto riguarda la resa dei termini di derivazione taoista, l'apertura di uno spazio negoziale sulla traduzione, legato alle proteste di alcuni appassionati, ha permesso di migliorare a diversi livelli la resa di testi non ancora editi, dall'evidenziazione di termini chiave nella costruzione del mondo secondario del romanzo all'approfondimento, in sede di glossario, di impliciti che sarebbero altrimenti rimasti tali. L'attivismo del fandom nel suggerire l'adozione di *sensitivity readers* ha inoltre puntato il dito contro una generale chiusura del mercato editoriale italiano a figure di professionisti

³¹ In cinese, *shang* 上 indica tra le altre cose il primo elemento di una triade, *zhong* 中 l'elemento intermedio e *xia* 下 il terzo.

madrelingua nell'ambito della traduzione, il cui apporto si è invece rivelato prezioso per garantire una maggiore inclusività alle pubblicazioni.

Bionota: Alessandra Pezza ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'INALCO di Parigi. Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università di Milano-Bicocca e coordinatrice e responsabile della comunicazione per il laboratorio di ricerca "Officina di Traduzione Permanente" della stessa università. Ha lavorato sulla traduzione della memoria storica nella narrativa cinese contemporanea, con pubblicazioni su Yan Lianke, Lu Yao, Zhang Chengzhi, Zhang Kangkang. Attualmente si occupa di traduzione, reinvenzione e trasmissione del patrimonio culturale cinese nella letteratura di genere della Cina contemporanea e del mondo sinofono. È anche traduttrice letteraria. Tra gli autori tradotti: Chi Ta-wei, Wang Xiaobo, Jin Yong, Zhang Chu, Ye Mi, Jin Renshun, Lao Ma e Yan Lianke. È responsabile delle traduzioni per la collana di *danmei* di Oscar Fantastica – Mondadori.

Recapito autore: alessandra.pezza@unimib.it

Riferimenti bibliografici

- Barokka K. 2020, *The Case Against Italicizing “Foreign” Words*, in “Catapult”. <https://magazine.catapult.co/column/stories/column-the-case-against-italicizing-foreign-words-khairani-barokka> (15.11.2024).
- Berman A. 2022, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata.
- Campany R.F. 1986, *Cosmogony and Self-Cultivation: The Demonic and the Ethical in Two Chinese Novels*, in “The Journal of Religious Ethics” 14 [1], pp. 81-112.
- Campany R.F. 2009, *Making Transcendents: Ascetics and Social Memory in Early Medieval China*, University of Hawaii Press, Honolulu.
- Cella G. 2023, *La letteratura fantasy in Cina: Guixu di Qitongren*, in Prayer M. (a cura di), *Percorsi in Civiltà dell'Asia e dell'Africa III. Quaderni di studi dottorali alla Sapienza*, Sapienza Università Editrice, Roma, pp. 71-91
- Chang J. e Tian H. 2021, *Girl Power in Boy Love: Yaoi, Online Female Counterculture, and Digital Feminism in China*, in “Feminist Media Studies” 21 [4], pp. 604-620.
- Chen X. 2023, *Reframing queer pop through media paratexts: translation of Chinese TV drama World of Honor in cyberspace*, in “Translation Studies” 16 [3], pp. 346-360.
- Cicci C. 2011, *Il daoismo*, Hoepli, Milano.
- ‘Cores’ in Chinese Cultivation Novels 2016, in “Immortal Mountain”. <https://immortalmountain.wordpress.com/2016/11/20/cores-in-chinese-cultivation-novels/> (08.11.2024).
- Danmei Ribao #1 2023. <https://www.instagram.com/p/CsYDwItN4xD/> (15.09.2024).
- Djun 2023, *Here U are*, trad. di Lin L. Milano, Star Comics.
- Dym, B. e Fiesler C. 2020, *Ethical and privacy considerations for research using online fandom data*, in “Transformative Works and Cultures” 33. <https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/1733/2445> (08.11.2024).
- Escárcega P. 2020, *Here’s Why We Stopped Italicizing “foreign” Foods*, in “Los Angeles Times”. <https://www.latimes.com/food/story/2020-01-04/foreign-foods-tasting-notes-newsletter-patricia-escarcega> (13.09.2024).
- Feng, J. 2013, *Romancing the internet: producing and consuming Chinese web romance*, Brill, Leiden/Boston.
- Feng, J. 2021, *Internet Literature*, in Chen J.W., Detwyler A. e Liu X. (a cura di), *Literary Information in China: A History*, Columbia University Press, New York, pp. 569-575.
- Glossary of Terms in Wuxia, Xianxia & Xuanhuan Novels* 2016, in “Immortal Mountain”. <https://immortalmountain.wordpress.com/glossary/wuxia-xianxia-xuanhuan-terms/> (12.09.2024).
- Ha T.-H. 2018, *Bilingual Authors Are Challenging the Practice of Italicizing Non-English Words*, in “Quartz”. <https://qz.com/quartz/1310228/bilingual-authors-are-challenging-the-practice-of-italicizing-non-english-words> (13.09.2024).
- Hutcheon L. 2006, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York.
- Iwabuchi K. 2002, *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Duke University Press, Durham, NC.
- Jiang L. 2023, *Navigating Transmedia Storytelling and Franchising in Chinese BL: Heaven Official’s Blessing*, in “MCLC Resource Center”. <https://u.osu.edu/mclc/online-series/linshan-jiang/> (15.11.2024).

- Jinjiang wenxue cheng [guanyu women] 2023-2024*, in “Jinjiang wenxue cheng”. <https://www.jjwxc.net/aboutus/> (07.09.2024).
- Komjathy L. 2007, *Cultivating Perfection: Mysticism and Self-transformation in Early Quanzhen Daoism*, Brill, Leiden/Boston.
- Kuang, R.F. 2020, *The Poppy War in Context: Asian American Speculative Fiction 2020*. <https://www.youtube.com/watch?v=e9xxcOh6Rg0> (15.09.2024).
- Kuang R.F. 2022a, *Writing and Translation: A Hundred Technical Tricks*, in Chen Y. e Wang R.K. (a cura di), *The Way Spring Arrives and Other Stories: A Collection of Chinese Science Fiction and Fantasy in Translation from a Visionary Team of Female and Nonbinary Creators*, Tordotcom, e-book.
- Kuang R.F. 2022b, *Babel: Or the Necessity of Violence*, Harper Voyager, New York.
- Kuang R.F. 2023, *Yellowface*, William Morrow, New York.
- lacollezionistadifandom 2024, *Il Gran Maestro della Scuola Demoniacca*, in “La collezionista di fandom”. <https://lacollezionistadifandom.altervista.org/il-gran-maestro-della-scuola-demoniacca/> (15.09.2024).
- Lao-Tzu 2023, *Tao Te Ching*, trad. di Paolillo M., Giunti, Firenze.
- Lee H.-K. 2011, *Participatory Media Fandom: A Case Study of Anime Fansubbing*, in “Media, Culture & Society” 33 [8], pp. 1131-1147.
- Li D. 2021, *The Transcultural Flow and Consumption of Online Wuxia Literature through Fan-Based Translation*, in “Interventions” 23 [7], pp. 1041-1065.
- Lin X. 2022, *Breaking the Structural Silence: The Sociological Function of Danmei Novels in Contemporary China*, in Welker J. e Alexy A. (a cura di), *Queer Transfigurations: Boys Love Media in Asia*, University of Hawaii Press, Honolulu, pp. 31-41.
- McLelland M. 2005, *The World of Yaoi: The Internet, Censorship and the Global ‘Boys’ Love’ Fandom*, in “Australian Feminist Law Journal” 23 [1], pp. 61-77.
- Mizoguchi A. 2003, *Male-Male Romance by and for Women in Japan: A History and the Subgenres of “Yaoi” Fictions*, in “U.S.-Japan Women’s Journal” 25, pp. 49-75.
- Mo Xiang Tong Xiu 墨香铜臭 2014, *Renzha fanpai zijiyou xitong 人渣反派自救系统*, manoscritto fornito alla casa editrice.
- Mo Xiang Tong Xiu 墨香铜臭 2016, *Modao zushi 魔道祖师*, manoscritto fornito alla casa editrice.
- Mo Xiang Tong Xiu 墨香铜臭 2018, *Tianguancifu 天官赐福*, manoscritto fornito alla casa editrice.
- Mo Xiang Tong Xiu 2021a, *Grandmaster of Demonic Cultivation. Vol. 1*, trad. di Suika, Seven Seas, Los Angeles.
- Mo Xiang Tong Xiu 2021b, *Heaven’s Official Blessing*, trad. di Suika, Seven Seas, Los Angeles.
- Mo Xiang Tong Xiu 2021c, *The Scum Villain’s Self-Saving System*, trad. di Faelicy e Lily, Seven Seas, Los Angeles.
- Mo Xiang Tong Xiu 2024a, *Rinascita. Il Gran maestro della scuola demoniacca*, trad. di Trucillo, M. T., Mondadori, Milano.
- Mo Xiang Tong Xiu 2024b, *La terza ascesa. La benedizione dell’Ufficiale Divino*, trad. di Montana A., Mondadori, Milano.
- Mo Xiang Tong Xiu 2024c, *Il discepolo. Il Sistema di salvataggio del peggiore dei cattivi*, trad. di Carbone G., Mondadori, Milano.
- Modaozushi ed italiana. Cosa c’è che non va?* 2024, documento Google docs. <https://docs.google.com/document/d/1HweZ->

- [3W_Hj8OmJt7GNV03lG2peqnDQr4rESuFHHBrwM/edit?usp=embed_facebook](https://www.facebook.com/3W_Hj8OmJt7GNV03lG2peqnDQr4rESuFHHBrwM/edit?usp=embed_facebook) (14.11.2024).
- Møller-Olsen A. 2022, *Daoist Gaming Fantasy and Danmei Romances with Zhang Ni*, episodio del podcast “Sinophone Unrealities” 5, in “Xiaoshuo” <https://xiaoshuo.blog/sinophone-unrealities/> (15.11.2024).
- Mu W. 2011, *Foundations of Internal Alchemy: The Taoist Practice of Neidan*, trad. di Pregadio, F., Golden Elixir Press, Charleston.
- Ng E. e Li X. 2020, *A Queer “Socialist Brotherhood”*: The Guardian Web Series, *Boys’ Love Fandom, and the Chinese State*, in “Feminist Media Studies” 20 [4], pp. 479-495.
- Ni Z. 2020a, *Xiuzhen (Immortality Cultivation) Fantasy: Science, Religion, and the Novels of Magic/Superstition in Contemporary China*, in “Religions” 11 [1], pp. 1-25.
- Ni Z. 2020b, *Reimagining Daoist Alchemy, Decolonizing Transhumanism: The Fantasy of Immortality Cultivation in Twenty-first Century China*, in “Zygon” 55 [3], pp. 748-771.
- Ouyang Y. 2019, *Zhongguo wangluo wenxue ershinian* 中国网络文学二十年, Jiangsu fenghuang wenyi chubanshe, Nanjing.
- Paolillo M. 2014, *Il daoismo. Storia, dottrina, pratiche*, Carocci, Roma.
- Pozzi S. 2022, *Il carattere e la lettera. Tradurre dal cinese all’italiano*, Hoepli, Milano.
- Pregadio F. 2013, *The Encyclopedia of Taoism: 2-Volume Set*, Routledge, Oxford.
- Roubao bu chi rou 2019, *Erha he ta de baimao shizun* 二哈和他的白猫师尊, manoscritto fornito alla casa editrice.
- Roubao bu chi rou 2024, *L’Husky e il suo gatto bianco Shizun*, trad. it. di Corrarati M., Milano, Mondadori.
- Sageer N.M. 2020, *To Italicize Is To Marginalize*, in “The Gazelle”. <https://www.thegazelle.org/issue/174/to-italicize-is-to-marginalize> (15.11.2024).
- Samoyault T. 2020, *Traduction et violence*, SEUIL, Paris.
- Savelli M. 2020, *Tradurre Tolkien*, La Vela, Lucca.
- The Japan Foundation 2022, *Boys’ Love: The History and Transformation of BL in Asia*. 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=JFPIMjr-w8g> (12.09.2024).
- TheArcaneDemon 2016, *Xian ni - Cultivation Translation*, in “Reddit”. www.reddit.com/r/noveltranslations/comments/4yigr4/xian_ni_cultivation_translation/ (09.09.2024).
- Tian X. 2021, *More than Conformity or Resistance: Chinese “Boys’ Love” Fandom in the Age of Internet Censorship*, in “The Journal of the European Association for Chinese Studies” 1, pp. 189-213.
- Tymoczko M. e Gentzler E. (a cura di) 2002, *Translation and power*, University of Massachusetts Press, Amherst.
- Xu Y. e Yang L. 2022, *Between BL and Slash: Danmei Fiction, Transcultural Mediation, and Changing Gender Norms in Contemporary China*, in Welker J. e Alexy A. (a cura di), *Queer Transfigurations: Boys Love Media in Asia*, University of Hawaii Press, Honolulu pp. 17-30.
- Yang L. e Xu Y. 2017, *Chinese Danmei Fandom and Cultural Globalization from Below*, in Lavin M., Yang L. e Zhao J.J. (a cura di), *Boys’ Love, Cosplay, and Androgynous Idols: Queer Fan Cultures in Mainland China, Hong Kong, and Taiwan*, Hong Kong University Press, Hong Kong, pp. 3-19.
- Zhao J. 2021, *The Wild, Wonderful (and Very Queer) World of Chinese Radio Dramas*, in “The China Project”. <https://thechinaproject.com/2021/11/04/the-wild-wonderful-queer-world-of-chinese-radio-dramas/> (12.09.2024).

Zhao J. 2022, *Danmei, a Genre of Chinese Erotic Fiction, Goes Global*, in “The China Project”. <https://thechinaproject.com/2022/02/24/danmei-a-genre-of-chinese-erotic-fiction-goes-global/> (12.09.2024).

© 2025 University of Salento - Coordinamento SIBA



<http://siba.unisalento.it>