

Ri-creazioni di *The Gadfly* di Ethel Lilian Voynich tra mondo anglosassone, Europa orientale ed Estremo Oriente

By Alessandro Farsetti & Stefano Piastra (Ca' Foscari University of Venice, University of Bologna, Italy)

Abstract & Keywords

English:

The first novel published by the Irish writer Ethel Lilian Voynich, *The Gadfly* (1897), became extremely popular in the Socialist countries during the 20th century on the basis of a political interpretation of its plot, while it was almost ignored in the West, in particular in Italy, where the story is set in the years of the Italian *Risorgimento* (Grand Duchy of Tuscany and the Papal States). A significant effort was made in the last decade in order to investigate the success of the novel throughout the world, as it was translated at least in 50 languages and was published in several editions, mainly in Russian and Chinese: it should be considered the most popular novel, set in Italy, in the world. This paper focuses on the influence of space – in the sense of geographical and cultural context of publication of a given work – applied to translation, on the basis of the concepts of “polysystem” (Even-Zohar) and “literary field” (Bourdieu). Comparing the original version in English with two Soviet translations in Russian, it is clear the effort to push a marxist and atheist interpretation of the novel, with the aim to facilitate its reception in the culture of the country where the translation was now made: censorship was instrumental in such an operation, as in the case of deletion of excerpts related to supernatural, religion or racist prejudices. In the broader context of the reception of the novel, the Italian setting shows peculiar dynamics: analyzing also visual works inspired by, or connected to, the *The Gadfly*, published in several countries, some “geographical misunderstandings” are attested, in particular involving Romagna region (less known at the world level than Tuscany). If in the novel by Voynich Romagna was described with a degree of Mediterraneanity significantly higher than the real situation, this feature was furtherly exaggerated in subsequent illustrations and movies taken from the novel in Eastern Europe and the USSR during the Cold War. In PRC, after an interpretation of the book as a revolutionary story during the years of Mao Zedong, it is currently attested a reconsideration of *The Gadfly* as a romantic novel, where the geographical trajectories of the plot are absent or knowingly changed: for example, some illustrations of recent Chinese editions of the book represent Romagna region with Central European or Northern European architectural features: a mere “western backdrop” for a love story.

Italian:

Il romanzo di esordio della scrittrice irlandese Ethel Lilian Voynich, *The Gadfly* (1897), è divenuto estremamente popolare nei paesi socialisti nel corso del Novecento grazie a una sua interpretazione in chiave politica, mentre esso è stato quasi ignorato in Occidente, soprattutto in Italia, il paese in cui è ambientata la trama negli anni del Risorgimento (Granducato di Toscana e Romagna Pontificia). Nell'ultimo decennio è stato compiuto un considerevole lavoro per ricostruire la fortuna planetaria del libro, che ha conosciuto almeno 50 traduzioni e innumerevoli edizioni, soprattutto in russo e cinese, al punto che può essere riconosciuto come il romanzo di ambientazione italiana più letto al mondo di sempre. In questa sede ci si è focalizzati sull'influenza dello spazio – inteso come contesto geografico e culturale di pubblicazione di un'opera – applicato alla traduzione, sulla base dei concetti di “polisistema” (Even-Zohar) e di “campo letterario” (Bourdieu). Dal confronto tra l'originale in inglese e due traduzioni sovietiche in russo è emerso il tentativo di forzare una lettura marxista e atea dell'opera, e di renderla così accettabile nella cultura di arrivo, soprattutto attraverso la censura di riferimenti alla sfera soprannaturale, alla religione o a concetti razzisti da parte del protagonista. Un caso particolare di questa ricezione riguarda l'ambientazione italiana: estendendo l'analisi a opere visuali ispirate o connesse al romanzo in varie culture del mondo, si possono notare “frazionamenti geografici”, specie per quanto concerne la Romagna, meno nota a livello internazionale rispetto alla Toscana. A partire dal testo di partenza, la Romagna è tratteggiata con un gradiente di mediterraneità più accentuato rispetto alla realtà, elemento poi riproposto e anzi accentuato in illustrazioni e film degli anni della Guerra Fredda, sia sovietici sia dell'Europa orientale, tratti dal libro. In Cina, dopo una sistematica interpretazione dell'opera in un'ottica rivoluzionaria ai tempi del Maoismo, oggi è attestata una sua rilettura non più politica, bensì sentimentale, infine sfociata in una mancata o errata caratterizzazione geografica dell'intreccio: le illustrazioni a corredo di alcune recenti edizioni del romanzo ritraggono una Romagna con generici tratti architettonici centro- o nord europei, mero e vago fondale occidentale per una storia d'amore.

Keywords: Ethel Lilian Voynich, *The Gadfly*, literary field, polysystems, geographic space in translation, campo letterario, polisistemi, spazio geografico nella traduzione

Introduzione

L'idéologie de l'œuvre d'art inépuisable, ou de la “lecture” comme re-création, masque, par le quasi-dévoilement qui s'observe souvent dans les choses de la foi, que l'œuvre est bien faite non pas deux fois, mais cent fois, mille fois, par tous ceux qui s'y intéressent, qui trouvent un intérêt matériel ou symbolique à la lire, la classer, la

Nel suo recentissimo studio, Michele Sisto (2019: 11-13) ha sottolineato come ancora oggi si faccia fatica a integrare le traduzioni nelle storie nazionali della letteratura. Combinando l'approccio strutturalista di Itamar Even-Zohar (1990) con la prospettiva sociologica di Pierre Bourdieu (1992), Sisto cerca di porre alcune questioni su come – ossia attraverso quali attori e dinamiche sociali – una data opera in lingua straniera venga selezionata, tradotta ed entri a far parte del repertorio di una determinata letteratura nazionale.

Dalla teoria polisistemica di Even-Zohar lo studioso italiano riprende infatti l'idea secondo cui la pratica di traduzione letteraria funzionerebbe, nella cultura di arrivo, come un sistema che condivide dinamiche culturali, editoriali – nonché norme linguistiche e selettive – con altri sistemi affini all'interno del più ampio polisistema letterario di tale cultura. Da Bourdieu invece egli riprende anzitutto la concezione di produzione letteraria come attività che coinvolge vari attori (scrittori, traduttori, critici, lettori...) e strutture (case editrici, riviste, premi...), che sono posizionati e prendono posizione all'interno di questo campo di forze, definito "campo letterario". Di particolare importanza per Sisto è l'opposizione spaziale che Bourdieu individua nel campo letterario francese a partire dalla seconda metà dell'Ottocento (e grosso modo estendibile a tutta la letteratura occidentale) tra un polo – o sottocampo – di produzione di massa e uno d'élite: nel primo entrano in gioco soprattutto dinamiche che possono essere, a seconda dei casi, di tipo commerciale, politico o religioso (ossia, è spiegabile secondo la logica di altri campi); il secondo dipende maggiormente da norme riconosciute come specifiche della letteratura, ossia dalla credenza che una data opera abbia un valore simbolico certificato da attori autorevoli del sottocampo elitario. Quest'ultimo può essere considerato la versione sociologica di quello che nell'ambito dell'analisi linguistica della letteratura veniva definito da Jakobson (1921: 11) "letterarietà", vale a dire gli aspetti dello stile e della struttura interna di un testo che sono distintivi della scrittura letteraria. Se l'interesse di Sisto si concentra su questa seconda zona, è alla prima che si rivolge l'attenzione del presente lavoro, in cui viene preso in esame un testo popolare su scala internazionale come caso di studio del rapporto tra spazio e traduzione, indagandone il significato anche riguardo alla ricezione, alla veicolazione, al fraintendimento o alla rielaborazione consapevole dell'ambientazione geografica.

Si tratta di *The Gadfly*, un romanzo ambientato nell'Italia risorgimentale, scritto da un'autrice irlandese trapiantata in Inghilterra, Ethel Lilian Voynich[1], pubblicato a Londra e a New York nel 1897 e destinato a un grande successo – soprattutto per ragioni politiche – nei paesi socialisti, su tutti Unione Sovietica e Repubblica Popolare Cinese. Negli ultimi anni l'interesse per quest'opera, praticamente sconosciuta in Italia, ha riguardato in gran parte la rappresentazione letteraria dei luoghi di ambientazione e la ricognizione dei dati utili a ricostruire la sua incredibile fortuna a livello planetario, attestata da numerose trasposizioni in varie forme d'arte (opere liriche, *pièce* teatrali, balletti, fumetti, film) e da citazioni esplicite rinvenibili in altri testi successivi. È inoltre stata pubblicata una nuova edizione italiana del libro accompagnata da saggi e altri apparati critici (Voynich 2013b), la quale segue l'unica sino ad allora edita, qualitativamente scadente e con tagli diffusi, uscita negli anni Cinquanta e ormai fuori commercio (Voynich 1956).[2]

Il prossimo obiettivo è quello di approfondire, da una prospettiva linguistica e sociologica, la pratica della traduzione, diffusione e ricezione dell'opera nelle varie aree geografiche, anche molto distanti tra loro, in cui il romanzo ha avuto successo. Nel presente saggio si accennerà alla questione cui rimanda l'epigrafe di Bourdieu: il problema della ri-creazione, che ancora ogni nuova lettura – all'interno della quale rientra a pieno titolo l'attività traduttiva – a una concezione del testo letterario come un palinsesto, piuttosto che come un oggetto finito e immutabile.

Considerate le aree di competenza degli autori, lo studio sarà limitato all'accoglienza del romanzo nel campo letterario russo-sovietico e alla ricezione della sua ambientazione italiana in varie forme d'arte e in culture che vanno da quella anglosassone, a quella europea orientale fino a quella cinese.

I risultati proposti non hanno pretesa di esaustività, ma vorrebbero mettere a fuoco alcuni casi significativi e individuare possibili linee di indagine per un futuro progetto di ricerca, in fase di definizione, sulle traiettorie, la fortuna e gli adattamenti dell'opera nel mondo comunista negli anni della Guerra Fredda, che coinvolga specialisti di altri settori linguistici e disciplinari.

Nel paragrafo 2 verrà quindi esposta sinteticamente la trama del romanzo e si accennerà alla sua ricezione, specialmente in URSS. Si sottolineerà come il passaggio da un sistema culturale di partenza (mondo anglosassone protestante del tardo XIX secolo) a uno di arrivo (URSS ateo di metà XX secolo) comporti, per l'opera in questione, modifiche di senso e tagli che sono connessi all'accettabilità nel nuovo campo letterario, strettamente connesso alle politiche editoriali statali (censura). Ciò verrà mostrato soprattutto nel paragrafo 3, in cui si propone un inedito confronto tra la prima edizione americana (Voynich 1897), tre edizioni sovietiche in inglese (Voynich 1936, Voynich 1953 e Voynich 1955) e due traduzioni in russo sempre del periodo sovietico (Vojnič 1938 e Vojnič 1956). Infine, il paragrafo 4 propone un restringimento dell'oggetto di indagine (l'ambientazione italiana del romanzo, ossia lo spazio inteso come elemento finzionale dell'opera, con particolare riferimento alla Romagna) e un'estensione dell'area di studio (ricezione dell'ambientazione nel mondo anglosassone, Europa orientale e Repubblica Popolare Cinese): si prenderanno in considerazione soprattutto lavori di arte visuale ispirati o direttamente connessi alle traduzioni (illustrazioni, film, filmine commentate, fumetti) piuttosto che le traduzioni interlinguistiche, in quanto è in essi che si notano i maggiori "fraintendimenti geografici".

Sinossi del romanzo e breve storia della sua ricezione russa

La storia è incentrata sulle vicende del personaggio principale Arthur Burton. All'inizio lo troviamo nel 1833 a Livorno, nel Granducato di Toscana, dove vive con la famiglia di armatori di origini inglesi. Ha diciannove anni, è un fervente cattolico e studia Filosofia all'Università di Pisa, dove si è avvicinato ai circoli mazziniani, convinto della corrispondenza tra ideale di vita cristiano e liberazione del popolo dall'oppressione. Nel giro di poco tempo il suo animo innocente subisce duri colpi: passa per traditore della Giovine Italia a causa dell'inganno di un prete-spia che viola il vincolo della confessione; è respinto dalla ragazza amata, Gemma, anche lei aderente al movimento di Mazzini; scopre che il suo padre biologico è Monsignor Lorenzo Montanelli, il quale gli ha fatto da confessore fino a questo momento. Sconvolto dagli eventi, simula un suicidio e scappa in Sudamerica. Tredici anni dopo Arthur riappare a Firenze con una nuova identità: Felice Rivarez, di origini brasiliane, detto il "Tafano" (in inglese "The Gadfly", da cui il titolo del romanzo), scrittore satirico (di qui il soprannome, legato alla sua *verve* polemica), ateo e rivoluzionario. A Firenze egli ritrova Gemma (ora vedova

Bolla), da cui non viene riconosciuto in seguito a cicatrici e menomazioni riportate dal Nostro nella sua infelice esperienza sudamericana. Nei suoi pamphlet attacca la Chiesa e soprattutto Montanelli, ora cardinale di Brisighella, nello Stato della Chiesa, e tra i principali promotori della politica del nuovo Papa Pio IX. Il Tafano partecipa quindi a un traffico clandestino di armi tra Granducato di Toscana e Romagna Pontificia e viene arrestato proprio a Brisighella: le autorità civili ne chiedono la condanna a morte, ma il cardinale vorrebbe opporsi in quanto contrario a questo tipo di pena. Nell'ultima parte del libro, durante una visita del prelado alla cella del Tafano, avviene l'agnizione: a questo punto Arthur-Il Tafano chiede a Montanelli di rinnegare la propria fede in Dio e scappare con lui, oppure concedere il nulla osta per la condanna a morte. Messo alle strette, il cardinale sceglie a malincuore la seconda alternativa, e così il Tafano viene fucilato nella Rocca di Brisighella, certo che il suo sacrificio sarà importante per la futura libertà del popolo italiano, mentre Montanelli impazzisce e muore poco dopo. A Gemma non resterà che piangere la morte del compagno di lotta e dell'amore giovanile che aveva ritrovato.

Non è questa la sede per ripercorrere le intricate linee della vicenda biografica dell'autrice e del suo romanzo.[3] Tra le circostanze che è necessario tenere in considerazione ai fini del presente saggio c'è l'interessamento della Voynich per la questione dei diritti civili nell'Impero zarista durante la prima fase della sua vita adulta. Tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento collaborò infatti con i circoli antizaristi di Londra, frequentati da rivoluzionari russi esuli in Inghilterra, e nel biennio 1887-1889 soggiornò perfino a Pietroburgo per accertarsi della miseria in cui versava la popolazione e fornirle un aiuto concreto. Il suo romanzo di esordio *The Gadfly* uscì nel giugno 1897 a New York (Henry Holt & Co.) e poi a settembre dello stesso anno a Londra presso l'importante editore Heinemann. Al di là del contesto italiano, l'opera si prestava a essere letta come modello etico universale di lotta attiva per la libertà del popolo: è dunque possibile che fosse stata concepita anche pensando a un pubblico russo. È noto, non a caso, che la Voynich la avesse proposta ai suoi amici russi già subito dopo l'uscita dell'edizione americana. Da intermediario fece Nikolaj Minskij, il quale riuscì a far pubblicare già nel 1898 l'opera nella rivista progressista *Mir Božij*: la traduzione fu realizzata da Zinaida Vengerova con il titolo *Ovod* – traduzione letterale di *The Gadfly* – (Taratuta 1964: 141-144)[4]. Sempre nel 1898 la versione russa uscì anche in volume e riscosse un notevole successo tra gli operai, tanto che ne furono subito tratte delle riduzioni teatrali, talvolta bloccate dalla censura zarista. All'indomani della rivoluzione bolscevica il libro aveva già una reputazione di lettura su cui si erano formati gli eroi della nuova cultura e fu in breve tempo canonizzato dal nascente stato sovietico. La popolarità non ebbe limiti: nemmeno la menzione non troppo lusinghiera durante il Primo congresso degli scrittori sovietici del 1934 ne compromise la diffusione.[5] In quest'ultimo evento, che sancì l'obbligo di appartenere a un'unica organizzazione controllata dall'alto – l'Unione degli scrittori sovietici – per poter svolgere attività letteraria in URSS e di riconoscere come dottrina ufficiale il realismo socialista, venne infatti negata attualità a *The Gadfly* come modello per la nuova letteratura sovietica: erano considerate necessarie glorificazioni delle conquiste del socialismo in URSS piuttosto che insistere sulla lotta rivoluzionaria, tema centrale del nostro romanzo.

Ciononostante, il libro era destinato a conoscere il picco di popolarità verso la metà del Novecento. Da una parte, *The Gadfly* era la lettura che aveva incitato martiri sovietici, come Zoja Kosmodem'janskaja, a dare la propria vita nella lotta partigiana contro l'invasore nazista, l'evento su cui si sarebbe costruita la nuova identità sovietica (in Russia ancora oggi la Seconda guerra mondiale viene ricordata come "Grande guerra patriottica"). Dall'altra, negli anni Cinquanta in URSS, dove sino ad allora poco si sapeva circa la biografia della Voynich, si scoprì che l'autrice del libro, ormai molto anziana, era ancora viva; il suo appartamento di New York, dove passò la seconda parte della sua vita, divenne luogo di pellegrinaggio di ammiratori sovietici e le furono tributati vari onori, con grande sorpresa della Nostra: nel mondo anglosassone, dopo poco più di un decennio di successo, l'autrice era infatti caduta nell'oblio, e non sospettava che nel frattempo il suo libro d'esordio fosse diventato così famoso in terra russa. Sempre in questo periodo, in URSS il libro divenne lettura raccomandata a scuola, ne fu tratto un fortunato film (*Ovod*, 1955, seconda trasposizione cinematografica sovietica) che contribuì indubbiamente alla popolarità dell'opera, mentre venne tradotto in decine di lingue del mondo socialista, oltre che ovviamente in ognuna delle lingue delle tante minoranze etnico-linguistiche delle repubbliche sovietiche. Si trattò comunque di un libro vivo in URSS, molto amato da almeno due generazioni di lettori, come ricorda anche Varlam Šalamov nella propria saggistica.[6]

La ricezione originaria nel mondo anglosassone fu quella di un romanzo dalle forti tinte drammatiche: l'ateismo del protagonista non fu reputato come il messaggio dell'opera, bensì come un tema narrativo legato della perdita della fede di un personaggio ingannato da preti cattolici. Non a caso, a muovere la trama in senso negativo sono elementi assenti nel credo protestante, come il celibato dei preti e il sacramento della confessione, senza contare la connivenza della Chiesa romana con il potere politico che opprime il popolo (Villani 2017). Al contrario, tra i circoli operai nell'Impero zarista prima e a livello ufficiale nella Russia postrivoluzionaria poi, il romanzo fu anzitutto inteso come strumento di propaganda antireligiosa e se ne dette una lettura marxista in particolare secondo l'opposizione base vs. sovrastruttura, trascurando (o meglio, volutamente sorvolando) però il fatto che i personaggi positivi pronunciano ideali mazziniani e anarchici, piuttosto che comunisti. La ricezione nel mondo russo è comunque ancora più complessa: se ne può avere un'idea nel modo in cui i tre film sovietici realizzati nel tempo traducono il romanzo, scegliendo di concentrarsi su dominanti diverse a seconda del contesto storico. Se infatti nel film del 1928 è il pathos antireligioso a prevalere, in quello del 1955 viene posta in primo piano la lotta degli italiani contro l'invasore austriaco (che allude metaforicamente alla recente guerra dei russi contro i nazisti), mentre nella serie televisiva del 1980, momento di crisi ideologica nel tardo socialismo, prevale lo scavo psicologico del personaggio (Farsetti 2017).

In questo intricato palinsesto della traduzione inseriremo ora alcune riflessioni sulle trasformazioni operate nelle traduzioni propriamente dette. Anzitutto è però necessario notare che l'opposizione di Bourdieu tra sottocampo della letteratura di massa e sottocampo elitario non appare adeguata al caso sovietico. Ben più produttiva è la suddivisione tra ufficiale e non-ufficiale: mentre il sottocampo ufficiale sottintende una letteratura di massa che rivendica di essere l'unica letteratura sovietica (fare libri per la causa comunista), il sottocampo non-ufficiale non significa per forza elitario (ci possono essere opere politicizzate dal discutibile valore estetico), ma semplicemente clandestino, non sottoposto a censura. È tuttavia interessante notare che, almeno nella Russia odierna e in altre repubbliche post-sovietiche, con l'avvento del libero mercato e la possibilità di avere di nuovo un sottocampo letterario d'élite con un sistema di attori dominanti e dominati, il nostro volume, privato dalla patina ideologica, non solo è rimasto un classico che si trova in libreria in varie edizioni, ma a livello accademico alcuni appassionati hanno perfino prodotto delle indagini che cercano di mettere in luce le sue qualità

estetiche, mettendolo altresì in relazione a scrittori come Dostoevskij. In altre parole, si nota oggi il tentativo, per quanto piuttosto raro, di legittimare il valore estetico dell'opera (Gorbunova 2017).

Confronto fra due traduzioni russe

Stando all'articolo sulla Voynich apparso nel secondo volume della *Literaturnaja enciklopedija*, nel 1929 già si contavano tre diverse traduzioni di *The Gadfly* in russo, tutte prodotte peraltro in epoca zarista: oltre alla già citata versione della Vengerova, si cita la traduzione di un certo Maslov e quella di Marija Šišmareva (Anonimo 1929). Per la presente analisi si prenderà in considerazione invece la traduzione che ebbe maggiore diffusione in epoca sovietica (e tutt'ora in commercio), quella di Natal'ja Volžina, in un'edizione del 1956. L'altra versione è invece contenuta in un'edizione del 1938, durante gli anni del grande terrore, in cui non è indicato il nome del traduttore: confrontando il testo con qualche estratto riportato in una Tesi di Dottorato (Ignat'eva 2007), dovrebbe tuttavia trattarsi della versione di una non meglio identificata L. Novikova. Entrambe le traduzioni sono pubblicate da editori di stato: in particolare, è da notare che mentre la versione del 1938 è pubblicata nella serie "romanzi storici", quella del 1956 compare nella serie "biblioteca scolastica" di un editore di letteratura per ragazzi, a conferma della collocazione del libro nel sistema educativo dell'Unione Sovietica[7].

In entrambe le traduzioni sono evidenti numerosi tagli che, per la loro somiglianza, sono attribuibili a una comune pratica censoria: basti notare che nelle nuove edizioni russe della versione della Volžina sono ristabiliti i punti assenti nell'edizione sovietica presa in esame. È utile sapere che la censura sovietica (istituzionalizzata con l'eufemistico nome "Glavlit"[8]) aveva al suo interno un dipartimento dedicato alla letteratura straniera, in cui si può riconoscere questa prassi: alle redazioni era richiesto un lavoro preventivo di "pulitura" prima che sottoponessero l'opera tradotta al Glavlit per un parere. In sostanza, il filtro censorio si verificava già al livello della casa editrice. In mancanza di precise linee guida dall'alto su come intervenire sui testi, i redattori avevano un certo margine di manovra all'interno di un campo culturale in cui le incoerenze non erano impossibili.[9]

La prima tendenza censoria[10] che si può notare riguarda il taglio di citazioni religiose, evidentemente ritenute inutili o perfino problematiche per sostenere la lettura atea del testo. È infatti anche sui numerosissimi riferimenti al cristianesimo che si regge l'interpretazione religiosa "rovesciata" del pathos rivoluzionario del romanzo (Mitjagina 2011a; Mitjagina 2011b; Farsetti e Piastra 2011; Farsetti 2013: 346-347). Anzitutto, manca l'epigrafe ad apertura del libro "What have we to do with Thee, Thou Jesus of Nazareth?", assente anche nelle edizioni sovietiche in inglese a noi note (1936, 1953 e 1955)[11]: "Che abbiamo a che fare noi con te, o Gesù Nazareno?" sono le parole dello spirito impuro poco prima che venisse scacciato dal corpo dell'indemoniato (Mc 1,24), che permettono di identificare il Tafano (morto peraltro a trentatré anni, con il benestare del padre) con il nuovo messia che è venuto a scacciare dal tempio (l'Italia) gli ennesimi cambiavalute, demoni nascosti sotto vesti clericali (si veda anche Farsetti e Piastra 2011). Si consideri che anche il Tafano talvolta parla usando citazioni religiose non in senso ironico, come alla fine della seconda parte, quando prende coscienza della prossimità della propria morte: "The hand of the Lord is heavy" (Voynich 1897: 248), "La mano del Signore si aggrava" (1 Sam 5,6), assente in Vojnič 1938 e riportata invece in Vojnič 1956. Ci sono poi molte citazioni bibliche meno evidenti, inframazzate nel testo e riconoscibili per l'uso di un inglese più arcaico (tutte le citazioni della Voynich sono tratte dalla classica Bibbia di Re Giacomo di inizio XVII secolo): queste solitamente vengono normalizzate, oppure, come si osserva in Vojnič 1938, vengono accompagnate da note esplicative che iniziano significativamente con "Secondo la leggenda biblica...". Si segnala inoltre che "Dio" in russo, in conformità all'uso postrivoluzionario, è sempre indicato con la lettera minuscola[12]. Per quanto riguarda le citazioni di inni eucaristici in latino durante la messa del Corpus Domini, riportate nell'ultimo capitolo della terza parte, la loro parziale omissione è con tutta probabilità motivata anche dalla volontà di alleggerire il testo a scapito della mimesi.

Strettamente connesso a questa prima tendenza è ciò che potremmo definire come "ridimensionamento della sfera soprannaturale". Si prenda ad esempio il primo capitolo, in cui Montanelli ammonisce Arthur contro i rischi del suo avvicinamento ai mazziniani: "Think well before you take an irrevocable step, for my sake, if not for the sake of your mother in heaven" (Voynich 1897: 12). In russo si legge semplicemente "...ради твоей умершей матери" ("...per la tua defunta madre", Vojnič 1938: 21) e "...ради твоей покойной матери" ("...per la tua compianta madre", Vojnič 1956: 31). Nella descrizione di Arthur sparisce l'aggettivo "mistico": "The dreamy, mystical eyes, deep blue under black lashes..." (corsivo nostro, Voynich 1897: 5) diventa in russo "...полные загадки..." (Vojnič 1938: 14) e "...полные тайны..." (Vojnič 1956: 25), entrambi traducibili con un più neutro "pieni di mistero". In termini simili viene modificata la descrizione del legame tra Arthur e la montagna: "There seemed to be a kind of mystical relationship between him and the mountains" (Voynich 1897: 16) diventa "Казалось, существовало какое-то родство между ним и горами" ("Sembrava che ci fosse una qualche affinità tra lui e le montagne", Vojnič 1938: 24) e "Казалось, между юношей и горами существовало тайное родство" ("Sembrava che tra il giovane e le montagne ci fosse una misteriosa affinità", Vojnič 1956: 33). La versione del 1938 presenta maggiori tagli rispetto a quella del 1956: ad esempio, la lunga descrizione della visione mistica avuta da Arthur in montagna (il tramonto vissuto come una luce che cala sui dannati) viene totalmente omessa (Vojnič 1938: 24), è poi eliminata la frase in cui il Tafano accusa Gemma di avere un'indole religiosa (Voynich 1897: 210; Vojnič 1938: 166-167) e non si trova l'espressione "there are even special prayers for a departing soul" (Voynich 1897: 72; Vojnič 1938: 65). Tuttavia, a conferma della difficoltà di individuare interventi censori sempre coerenti e sistematici, non si omette in traduzione che Arthur leggeva versi "half mystical" (Voynich 1897: 52), in russo "...стихотворения полумистические" (Vojnič 1938: 50 e Vojnič 1956: 63).

Il terzo aspetto ricorrente è il taglio di passaggi privi di pathos rivoluzionario (e quindi inutili): ciò si nota soprattutto in Vojnič 1938, e riguarda descrizioni naturalistiche e periodi verbosi che vengono semplificati. Vengono omesse anche battute che non incidono sullo sviluppo della narrazione (ad esempio quando il Tafano dice: "If I met Bailey in Timbuctoo, I should go up to him and say: 'Good-morning, Englishman', Voynich 1897: 217), così come paragoni letterari: "She thought of Dante's hell as she watched him" (Voynich 1897: 159) o il parallelo tra *Melancholia* di Dürer e l'espressione di Gemma (Voynich 1897: 276). Allo stesso tempo non c'è traccia nemmeno della nota della Voynich a inizio libro che ringrazia i bibliotecari italiani che l'hanno aiutata nelle sue ricerche durante la scrittura del libro.

Il quarto e ultimo aspetto su cui finora non è mai stata posta attenzione è l'omissione di frasi razziste pronunciate dal Tafano, il quale associa la crudeltà umana a fattori etnici. È evidente che il modello delle nuove generazioni sovietiche non poteva mettere in dubbio il dogma della *družba narodov* ("amicizia dei popoli"). Tra l'altro, questi tagli si notano anche nelle citate edizioni inglesi sovietiche del 1936, 1953 e 1955. Vengono così

omesse le frasi “It’s one of the curious things in life, by the way, that slaves always contrive to have a slave of their own, and there’s nothing a negro likes so much as a white fag to bully” (Voynich 1897: 190; assente in Voynich 1936: 187; 1953: 170; 1955: 178; Vojnič 1938: 152; 1956: 169), e “I suppose you have a humanitarian feeling about negroes and Chinese. Wait till you’ve been at their mercy!” (Voynich 1897: 192; assente in Voynich 1936: 189; 1953: 171; 1955: 179; Vojnič 1938: 153; 1956: 171). A ulteriore conferma dell’imperfezione della macchina censoria, ci sono non poche incongruenze: nella versione inglese sovietica del 1936 e in quella russa del 1938 viene riportata la frase “The Zambos are not like these gentle Florentines; they don’t care for anything that is not foul or brutal. There was bull-fighting, too, of course” (Voynich 1897: 191; cfr. Voynich 1936: 188; Vojnič 1938: 153), espunta invece dalle altre edizioni esaminate (cfr. Voynich 1953: 171; 1955: 179; Vojnič 1956: 170). Infine, è conservata nell’edizione del 1938 la frase “...the Zambos are not critical; they’re easily satisfied if only they can get hold of some live thing to torture” (Voynich 1897: 192; Vojnič 1938: 153), omessa invece in Vojnič 1956: 171; quanto alle edizioni sovietiche in inglese, esse la riportano, sostituendo però “Zambos” con un generico “people” (Voynich 1936: 189; 1953: 171; 1955: 179).

L’ambientazione italiana

Dal punto di vista metodologico, la possibilità di operare un confronto tra un’opera formata da segni verbali e altre da segni non – o non esclusivamente – verbali si basa sulla classificazione dei tipi di traduzione proposta da Roman Jakobson (1959: 233). Un film tratto da un romanzo si presenta così come sua traduzione intersemiotica, o “extratestuale”, secondo la definizione di Peeter Torop (2000: 32). Umberto Eco (2003: 225-226) non è d’accordo con la scelta di Jakobson di considerare sinonimi “traduzione” e “interpretazione”: secondo il semiologo italiano, possono esserlo solo per la traduzione propriamente detta (quella interlinguistica); negli altri casi, è più corretto parlare di interpretazioni e non di traduzione. Così facendo, Eco sottolinea lo status particolare della traduzione interlinguistica rispetto agli altri casi. Non c’è dubbio che, ad esempio, la trasposizione di un testo verbale in una serie di immagini sia frutto di operazioni diverse e di un diverso grado di libertà (anche a livello legale e di diritti d’autore) rispetto alla traduzione da una lingua a un’altra, ma ai fini della nostra indagine interessa mettere l’accento sul meccanismo di trasformazione, ossia su quelle scelte marcate che sono state operate dagli attori sociali (sia che si tratti di traduttori che di sceneggiatori, registi, ecc.) nel nuovo contesto culturale e politico. Per quanto riguarda il metodo, sebbene il mezzo visivo e quello audiovisivo – che più volte verranno chiamati in causa nelle prossime righe – agiscano sul fruitore in modo diverso dal testo letterario, permane solitamente in tali trasposizioni una comparabilità di fondo riguardo a elementi referenziali e georeferenziali, come è appunto l’ambientazione.[13] In questi casi, l’autore dell’opera che traduce in immagine il testo può ispirarsi alla sola descrizione presente nel libro, oppure attingere ad altre fonti, con esiti finali anche molto eccentrici rispetto alle coordinate spaziali originarie dell’opera o a quelle reali.

Trattandosi di un romanzo inglese, l’ambientazione italiana già in partenza risente del filtro operato dalla sensibilità anglosassone. Specie la Romagna, dove si svolgono le vicende finali della storia, decisamente poco nota a livello internazionale e dove la Voynich con tutta probabilità non era mai stata di persona (siamo invece sicuri di un suo soggiorno fiorentino precedente alla scrittura del libro), appare come un “non luogo” esotico/mediterraneo, tratteggiato sulla falsariga della Toscana e del quale sono ignorati i caratteri di regione di confine biogeografico tra mondo mediterraneo e mondo continentale:

It was market-day in Brisighella, and the country folk had come in from the villages and hamlets of the district with their pigs and poultry, their dairy produce and droves of half-wild mountain cattle. The market-place was thronged with a perpetually shifting crowd, laughing, joking, bargaining for dried figs, cheap cakes, and sunflower seeds. The brown, bare-footed children sprawled, face downward, on the pavement in the hot sun, while their mothers sat under the trees with their baskets of butter and eggs. (Voynich 1897: 268-9).

O ancora, in relazione a prodotti locali, si cita un’improbabile limonata romagnola:

A lame man in blue shirt, with a shock of black hair hanging into his eyes and a deep scar across the left cheek, lounged up to one of the booths and, in very bad Italian, asked for a drink of lemonade. (Voynich 1897: 269-70).

Ovviamente, quello che può essere definito un “peccato originale” dell’edizione originale in inglese circa la verosimiglianza dell’ambientazione romagnola si riflette anche nelle traduzioni russe prese in considerazione. Del resto, considerata la posizione occupata dall’opera nel campo letterario sovietico, la resa della geografia della trama non doveva ricoprire un ruolo fondamentale, essendo l’intreccio e la sua rilettura rivoluzionaria il vero focus. Per il resto, in tali traduzioni non si registrano particolari modifiche rispetto all’originale, se non sviste come “Genova” che diventa “Ginevra” (Vojnič 1938: 18) o “Via Borra” di Livorno che diventa, per ragione ignota, *Dvorcovaja ulica* (“Via del palazzo”, Vojnič 1956: 76). Nelle edizioni sovietiche in inglese del 1953 e del 1955, pressoché identiche, sono presenti inoltre note esplicative generali, ad esempio: “Faenza – a town in Italy noted for its pottery (faience)” (Voynich 1953: 226; 1955: 234); talvolta esse esprimono incertezza: “The Porta alla Croce (It.) – probably the name of one of the former entrances to the town [ci si riferisce qui a Firenze]” (Voynich 1953: 134; 1955: 142).

Passando alle traduzioni nel linguaggio visuale, tra quelli che potremmo chiamare “frintendimenti geografici” si può citare un’edizione sovietica, Vojnič 1954 (con disegni di Oleg Korovin), nelle cui illustrazioni Livorno appare come un soleggiato paesello, molto più mediterraneo della realtà, con accenti quasi nordafricani (fig. 1).



К стр. 46

Fig. 1 – Livorno in un'illustrazione realizzata da Oleg Korovin, contenuta nell'edizione sovietica di *Ovod* del 1954

Nella stessa edizione, l'immagine della Rocca di Brisighella si stacca del tutto dalle indicazioni spaziali della Voynich (Brisighella è infatti posta nel basso Appennino romagnolo), diventando un castello romantico posto su promontorio su cui si infrangono le onde del mare (fig. 2).

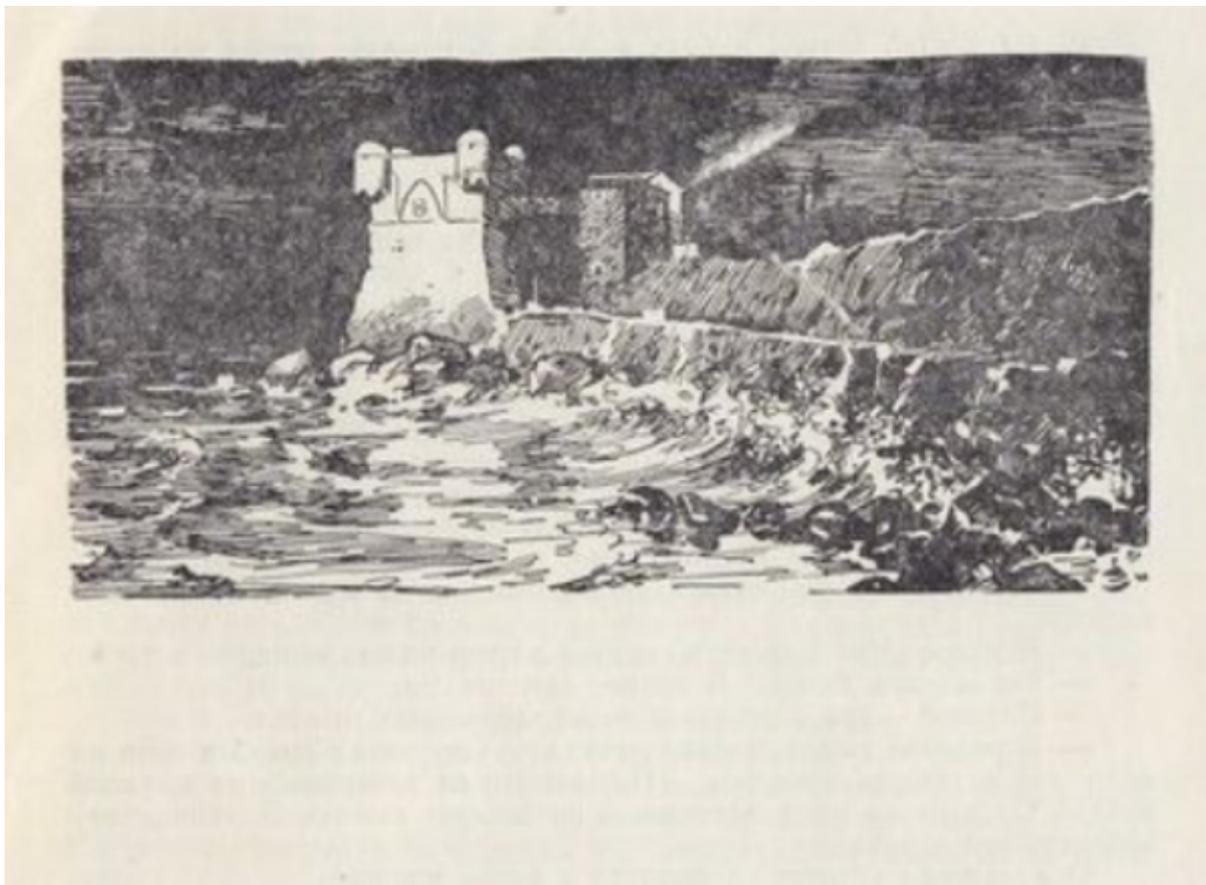


Fig. 2 – La Rocca di Brisighella: illustrazione di Oleg Korovin tratta dall’edizione sovietica di *Ovod* del 1954

Anche i film sovietici tratti dal romanzo seguono l’aumentata caratterizzazione mediterranea della Romagna, già presente nell’originale inglese e nelle traduzioni russe. Nel primo adattamento cinematografico di *The Gadfly*, ossia *Ovod* (1928; talvolta citato come *Krazana*, in georgiano), film muto sovietico del regista georgiano Kote Marjanishvili, la scena di mercato a Brisighella, con frutta e bottiglie di vino esposte sui banchi all’aperto, appare verosimile al massimo per il periodo estivo. In *Ovod* del 1955, secondo film tratto da *The Gadfly*, diretto da Aleksandr Fajncimmer, troviamo la medesima scena di mercato a Brisighella, nell’ambito della quale il gradiente di mediterraneità è ora però molto più accentuato (Piastra 2017, a cui si rimanda anche per alcune considerazioni più avanti riportate): piazza assolata, architettura intonacata con colori chiari, spettacoli ambulanti di marionette per bambini. Nel film di Fajncimmer si nota inoltre un certo gusto per il kitsch, allorché *La Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca diventa un affresco che adorna lo studio teologico di Montanelli a Pisa: in altre parole, invece che per una riproduzione veridica o generica, si opta consapevolmente per un’immagine evocativa (in relazione a un’opera d’arte peraltro forse neanche così nota all’epoca tra la popolazione sovietica). In leggera controtendenza è invece *Ovod* di Nikolaj Maščenko, serie TV in 3 puntate (1980): da una parte, la fedeltà ai luoghi interessa l’universalmente nota Toscana (alcune scene furono girate direttamente a Pisa e a Firenze, implicando uno sforzo economico di produzione non indifferente, e non ricostruite in URSS come nei casi precedenti); dall’altra, continua il disinteresse “filologico” per la meno nota Romagna: in una sequenza, si nota come Montanelli possiede nei suoi appartamenti, appesa al muro, addirittura la Madonna della Seggiola di Raffaello, mentre per la Rocca di Brisighella si ricorre, a mo’ di surrogato, ad un’architettura castrense italiana presente in territorio sovietico (l’imponente fortezza genovese di Sudak, in Crimea).

Passando ad adattamenti del mondo comunista dell’Europa orientale, si pone nel solco delle già citate illustrazioni di Oleg Korovin e dei fondali del film di Fajncimmer la rappresentazione del mercato nella piazza brisighellese proposta da una filmina commentata ungherese (Voynich 1959), intitolata *Vihar Itália felett* (uno dei titoli ungheresi di *The Gadfly*, letteralmente “Tempesta sull’Italia”)[14] (fig. 3): architettura imbiancata a calce e paesaggio decisamente assolato, di vago sapore romanico pugliese.



Fig. 3 – La piazza del mercato di Brisighella in una filmina commentata ungherese (“diafilm”) del romanzo, datata 1959

Le approssimazioni aumentano all'aumentare della distanza geografica e culturale: nella Repubblica Popolare Cinese del periodo maoista, e specialmente prima della crisi sino-sovietica dell'inizio degli anni Sessanta, le edizioni cinesi di *The Gadfly* si basavano sulle versioni e le interpretazioni (errori di ambientazione inclusi) sovietiche; oggi, nella Cina odierna in gran parte demaoizzata, il romanzo mantiene un certo successo, ma è stato totalmente riconsiderato in un'ottica differente, ossia non più rivoluzionaria, bensì sentimentale (la tormentata storia d'amore tra Arthur e Gemma), rivolta a un pubblico di adolescenti. In un tale contesto, non stupisce che nella serie televisiva cinese *Niumeng* (titolo cinese di *The Gadfly*) diretta da Wu Tianming (2003) – la più recente trasposizione cinematografica, in ben venti puntate, del romanzo della Voynich – la Romagna sia semplicemente resa come un generico “luogo occidentale”, in funzione di un pubblico cinese medio poco consapevole circa i paesaggi, i climi, l'architettura, le diversità culturali europei. Non a caso, il film è stato girato tra Polonia, Ungheria e Ucraina con attori russi e ucraini. Lo stesso appiattimento anti-geografico è rilevabile nella resa gotica ed esageratamente monumentale della chiesa di Brisighella, dove Montanelli officia messa, nell'adattamento di un romanzo grafico cinese edito nel 2001 (fig. 4), o nell'illustrazione relativa all'arresto del Tafano nella piazza brisighellese, rappresentata con architetture nordiche di sapore tedesco od olandese, tratta da una recentissima edizione cinese (Voynich 2013a) destinata a un pubblico giovanile (fig. 5).



**Fig. 4 – La chiesa di Brisighella in un romanzo grafico cinese
tratto da *The Gadfly* edito nel 2001**



Fig. 5 – Illustrazione relativa all’arresto del Tafano nella piazza di Brisighella, tratta da una recentissima edizione cinese di *The Gadfly* (2013)

L’ambientazione della trama dell’opera, e specialmente la Romagna (regione meno nota della Toscana al di fuori dell’Italia), è cioè oggi consapevolmente resa in Cina in modo anti-veristico: un mero “fondale romantico” per un intreccio amoroso.

Osservazioni conclusive

L’itinerario critico intrapreso nel presente saggio mette in risalto il ruolo dello spazio politico-culturale della lingua di arrivo come prospettiva privilegiata per comprendere talune scelte traduttive di un’opera.

The Gadfly si è mostrato un ottimo esempio, all’interno dei Paesi comunisti nel Novecento, di come le varie versioni possano modificare, anche radicalmente, il messaggio del lavoro (per ragioni evidentemente ideologiche): riferimenti a temi e testi non accettabili – come la sfera mistico-religiosa, alcuni accenni razzisti del protagonista, la Bibbia – vengono generalmente omessi. Contemporaneamente, dopo il 1917 e specie in un periodo storico come

la Guerra Fredda, quando il mondo capitalista (dove il romanzo era ambientato) e quello comunista (che operava le traduzioni) erano molto distanti e l'autopsia reciproca dei rispettivi luoghi risultava difficile, fraintendimenti geografici più o meno consapevoli alterano la cornice di ambientazione originaria, soprattutto nelle trasposizioni e nelle illustrazioni a corredo, "piegandola" verso stereotipi o banalizzazioni.

Caduto il filtro di rilettura ideologica, come nel caso delle edizioni cinesi odierne, la distanza culturale e il disinteresse per un'ambientazione filologica o quanto meno verosimile sono tali da sfociare in vere e proprie rielaborazioni-pastiche, sia grafiche sia cinematografiche, dove generici non-luoghi fanno da fondale alla trama.

Al momento non è possibile stabilire quanto il caso di *The Gadget* sia indicativo di una tendenza. Ulteriori studi dovrebbero concentrarsi sull'esistenza di traiettorie simili relativamente ad altre opere tradotte nei contesti geografici e cronologici qui affrontati[15].

Nota

Pur nell'impostazione comune della ricerca, Alessandro Farsetti ha elaborato i paragrafi 2-3; il paragrafo 4 va attribuito a Stefano Piastra; i paragrafi 1 e 5 sono invece frutto della collaborazione di entrambi gli autori.

Immagini/images

Per quanto riguarda le immagini pubblicate, gli autori rimangono a disposizione degli eventuali aventi diritto che non è stato possibile individuare e contattare. / Every effort has been made to identify any potential copyright holders for the images in this article. If you hold such a copyright please contact the authors.

Bibliografia

Anonimo (1929) "Vojnič Etel' Lilian", in *Literaturnaja enciklopedija: v 11 t.*, Moskva, Izd.-vo Kom. Akad., 1929-1939, T. 2: 276-277 ([url=http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le2/le2-2764.htm]http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le2/le2-2764.htm[url]).

Bigolin, Roberto (2013) *Letteratura straniera e traduzione nella Russia sovietica (1964-1985)*, Tesi di Laurea Magistrale in Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali. Curriculum: Slavistica, Università Ca' Foscari di Venezia.

Bljum, Arlen (a cura di) (2004) *Cenzura v Sovetskom Sojuze. 1917-1991. Dokumenty*, Moskva, Rosspen.

— (2005) *Kak eto delalos' v Leningrade: cenzura v gody ottepeli, zastoja i perestrojki, 1953-1991*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij projekt.

Bourdieu, Pierre (1992) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.

Eco, Umberto (2003) *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

Even-Zohar, Itamar (1990) "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", *Poetics Today* 11, n. 1: 45-51.

Farsetti, Alessandro (2013) "Riprendendo i fili di un'opera dimenticata", in E.L. Voynich, *Il figlio del cardinale*, Roma, Castelvetti: 345-57.

— (2017) "E.L. Voynich Goes to the Cinema. A Comparative Study of the Soviet Film Versions of The Gadget", in *Il figlio del cardinale di Ethel Lilian Voynich. Un romanzo sul Risorgimento tra storia e mito*, Cinzia Cadamagnani e Alessandro Farsetti (a cura di), Pisa, Pisa University Press: 33-45.

Farsetti, Alessandro, e Stefano Piastra (2011) "The Gadget di Ethel Lilian Voynich: nuovi dati e interpretazioni", *Romagna Arte e Storia* 91: 41-62.

Gorbuonova, Svetlana (2017) "Ovod in Russia dopo il crollo dell'URSS: rassegna della critica", in *Il figlio del cardinale di Ethel Lilian Voynich. Un romanzo sul Risorgimento tra storia e mito*, Cinzia Cadamagnani, Alessandro Farsetti (a cura di), Pisa, Pisa University Press: 15-20.

Ignat'eva, Natal'ja (2007) *Modal'nye sredstva v jazyke romana E. Vojnič "Ovod": tekstoobrazujuščij i perevodčeskij aspekty*, kandidatskaja dissertacija (PhD diss.), Kubanskij gosudarstvennyj universitet, Federazione russa.

Jakobson, Roman (1921) *Novejšaja russkaja poezija. Nabrosok pervyj: podstupy k Chlebnikovu*, Praga, Tipografija Politika.

— (1959) "On linguistic aspects of translation", in *On Translation*, R. A. Brower (ed.), Cambridge (MA), Harvard University Press: 232-239.

Kennedy, Gerry (2016) *The Booles & the Hintons. Two Dynasties that Helped Shape the Modern World*, Cork, Atrium.

Mitjagina, Svetlana (2011a) "Religioznyj aspekt literaturnogo tvorčestva Etel' Lilian Vojnič", *Sovremennye naučnye issledovanija i innovacii* 4, [url=http://web.snauka.ru/issues/2011/08/1624]http://web.snauka.ru/issues/2011/08/1624[url].

— (2011b) "The Novel 'The Gadget' by E. L. Voynich as an Expression of Revolutionary-Religious Modernism", *Sovremennye naučnye issledovanija i innovacii* 4, [url=http://web.snauka.ru/issues/2011/08/1705]http://web.snauka.ru/issues/2011/08/1705[url].

— (2017) "Ispol'zovanie romana *Ovod* i obraza Etel' Lilian Vojnič v kul'turno-ideologičeskoj sfere sovetskogo obščestva", in *Il figlio del cardinale di Ethel Lilian Voynich. Un romanzo sul Risorgimento tra storia e mito*, Cinzia Cadamagnani e Alessandro Farsetti (a cura di), Pisa, Pisa University Press: 21-32.

Piastra, Stefano (2017) "La rappresentazione della Romagna in *The Gadget* e nelle successive trasposizioni grafiche e cinematografiche. Fraintendimenti, mediazioni, rielaborazioni creative", in *Il figlio del cardinale di Ethel Lilian Voynich. Un romanzo sul Risorgimento tra storia e mito*, Cinzia Cadamagnani e Alessandro Farsetti (a cura di), Pisa, Pisa University Press: 77-87.

Potapova, Zlata (1964) "Džovan'oli", in *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1962-1978, T. 2: 654.

- Šalamov, Varlam (2013) “Sliškom knižnoe”, in *Sobranie sočinenij v šesti tomach. T. 7, dopolnitel'nyj: Rasskazy i očerki (1960-1970); Stichotvorenija, ne vošedšie v tretij tom (1950-1970); Stat'i, esse, publicistika; Pis'ma (1950-1970); Iz archiva pisatelja*, Moskva, Knižnyj Klub Knigovek: 48-62.
- Sicari, Ilaria (2017) *La ricezione di Italo Calvino in URSS (1948-1991): per una microstoria della diffusione della letteratura straniera in epoca sovietica*, Tesi di Dottorato in Lingue, Culture, Società Moderne e Scienze del Linguaggio. Università Ca' Foscari di Venezia.
- Sisto, Michele (2019) *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Macerata, Quodlibet.
- Taratuta, Evgenija (1964) *Etel' Lilian Vojnič. Sud'ba pisatelja i sud'ba knigi*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Torop, Peeter (2000) *La traduzione totale*, Modena, Logos-Guaraldi.
- Villani, Stefano (2017) “Protestantesimo, cattolicesimo e religione in *The Gadget*”, in *Il figlio del cardinale di Ethel Lilian Voynich. Un romanzo sul Risorgimento tra storia e mito*, Cinzia Cadamagnani e Alessandro Farsetti (a cura di), Pisa, Pisa University Press: 63-76.
- Voynic, E. L. [sic] (1956) *Il figlio del cardinale*, trad. A. Tortora, prefazione di S. Canzio, Firenze, Parenti.
- Vojnič, E. [sic] (1938) *Ovod*, [per. L. Novikovej], Moskva, Goslitizdat.
- (1954) *Ovod*, Moskva, Molodaja gvardija.
- (1956) *Ovod*, per. N. Volžinoj, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo detskoj literatury.
- Voynich, E. L. [sic] (1897) *The Gadget*, New York, Henry Holt and Company.
- (1936) *The Gadget*, Moscow, Co-operative publishing society of Foreign Workers in the U.S.S.R.
- (1953) *The Gadget*, Moscow, Foreign Languages Publishing House.
- (1955) *The Gadget*, Moscow, Foreign Languages Publishing House.
- (1959) *Vihar Itàlia felett*, s.l., s.e., [url=http://diafilm.osaarchivum.org/public/?fs=95&lang=en]http://diafilm.osaarchivum.org/public/?fs=95&lang=en[/url].
- (2001) *Niumeng*, Changsha, s.e.
- (2013a) *Niumeng*, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe.
- Voynich, Ethel Lilian (2013b) *Il figlio del cardinale*, trad. A. Farsetti, con saggi di A. Farsetti e S. Piastra, Roma, Castelvechi.
- Zalambani, Maria (2009) *Censura, istituzioni e politica letteraria in Urss (1964-1985)*, Firenze, Firenze University Press.
- (2017) “Le istituzioni culturali della Russia sovietica”, *Europa Orientalis* 26: 145-79.

Note

[1] Il cognome “Voynich” con cui la scrittrice era solita firmarsi è quello del marito, Wilfrid Voynich, rivoluzionario polacco e antiquario. Nacque a Cork, in Irlanda, nel 1864 da genitori inglesi: George Boole, matematico inventore dell'algebra usata nei linguaggi di programmazione dei computer moderni, e Mary Everest, anch'ella matematica e pedagogista, nipote del geografo George Everest che dà il nome al monte omonimo. La Voynich, attiva a Londra tra giovinezza e maturità, fu pianista, autrice di cinque romanzi, traduttrice dal russo, ucraino e polacco. Morì a New York, dove si era trasferita assieme al marito, nel 1960.

[2] Al posto del più filologicamente corretto “Il Tafano”, l'editore nel 2013 ha optato per mantenere il titolo della prima edizione italiana, ossia “Il figlio del cardinale”, che ha comunque un valore storico-culturale (rimanda a *The Son of the Cardinal*, titolo di una riduzione teatrale del romanzo realizzata nel 1898 da George Bernard Shaw).

[3] Si rimanda anzitutto alla nota bio-bibliografica contenuta nella recente edizione italiana del romanzo (Voynich 2013b: 359-65). Per una ricerca più approfondita sulla vita della Voynich nel contesto della sua famiglia, si veda Kennedy 2016, specialmente i capp. 5, 7, 8, 10, 12-17.

[4] Nikolaj Minskij (1856-1937) fu un poeta simbolista che cercava di coniugare mistica e marxismo; Zinaida Vengerova (1867-1941) fu una figura di rilievo dell'epoca simbolista in qualità di critica e traduttrice, specie dall'inglese: ha tradotto tra gli altri Byron, Shakespeare, Conrad.

[5] Il bolscevico della prima ora Emel'jan Jaroslavskij dichiara che, sebbene il Tafano sia stato un modello per la sua generazione di rivoluzionari, nel 1934 siano altri gli eroi che meriterebbero di essere rappresentati nella letteratura sovietica (cfr. Taratuta 1964: 264).

[6] “Книги – люди. Они могут нас разочаровать, увлечь. В жизни каждого грамотного человека есть книга, сыгравшая большое значение в его судьбе. Зачастую это вовсе не роман гения, это – рядовая книга скромного автора. Для двух поколений русских людей таковой книгой был ‘Овод’ Войнич” (“I libri sono vere e proprie persone: ci possono deludere o affascinare. Chiunque sia istruito ha un libro che ha avuto una grande importanza nel suo destino. Spesso non si tratta dell'opera di un genio, bensì di un romanzo dozzinale di un autore modesto; per due generazioni di russi questo libro è stato *Il figlio del cardinale* della Voynich”, Šalamov 2013: 62).

[7] Dobbiamo sottolineare che un libro di questo genere ha avuto fortuna specialmente come lettura per ragazzi, in virtù anche della trama (avventure del protagonista, rapporto padre-figlio): ciò giustifica anche l'uso delle illustrazioni. Solitamente nelle edizioni sovietiche è indicato come adatto a una fascia di età 14-18 anni.

[8] Il Glavlit (*Glavnoe upravlenie po delam literatury i izdatel'stv* ossia “Direzione principale per gli affari di letteratura ed editoria”), attivo dal 1922 alla caduta dell'URSS, aveva un proprio statuto con i seguenti obiettivi: “1. controllo su ogni tipo di parola stampata (nazionale e straniera), col diritto di adottare pesanti sanzioni; 2. proibizione di contrastare l'ideologia sovietica; 3. costante partecipazione della polizia segreta negli interventi censori; 4. richiesta di professionalità dei censori; 5. valutazione politica dell'opera; 6. compilazione di un *index librorum prohibitorum*” (Zalambani 2007: 155).

[9] Per queste pratiche censorie si rimanda ai lavori di Arlen Bljum (in particolare Bljum 2004; 2005). In italiano si può consultare Zalambani 2009 e, più specificamente su censura e traduzione, l'ottima Tesi di Laurea di Roberto Bigolin (2013).

[10] Alcune delle osservazioni più generali qui riportate sono presenti anche in Mitjagina 2017: 23-24.

[11] Non è nemmeno escluso che queste traduzioni di Volžina e Novikova siano state approntate sulla base di un'edizione sovietica in lingua inglese sottoposta a censura come quelle da noi trovate, anziché utilizzando edizioni anglosassoni di più difficile reperibilità. Non avendo la certezza dell'anno preciso in cui sono state realizzate le traduzioni di Volžina e Novikova (sebbene non prima degli anni Trenta, cfr. Anonimo 1929) e non sapendo ancora se esistono altre edizioni in inglese prodotte in URSS (uscite ovviamente prima delle traduzioni qui discusse), si rimanda a future indagini più circostanziate che possano confermare o smentire questa congettura.

[12] Ciò si riscontra anche nell'edizione sovietica in inglese del 1936 ("God" scritto con l'iniziale minuscola). È invece curioso che ciò non avvenga nelle altre due edizioni sovietiche in inglese (1953 e 1955).

[13] Inoltre, concentrandoci sugli elementi contenutistici, durante il lavoro sul materiale visivo non sono risultate rilevanti variabili come il medium (cinema, illustrazioni) o il pubblico a cui precipuamente si rivolge (ragazzi o ragazzi e adulti).

[14] Un differente titolo di altre edizioni ungheresi fu invece *Bögöly*, ovvero "Il Tafano".

[15] Un caso interessante da analizzare, con possibili analogie, potrebbe essere *Spartaco* (1873-1874) di Raffaello Giovagnoli, molto noto in Unione Sovietica (cfr. Potapova 1964: 654). Sulla ricezione di Italo Calvino in URSS nel Dopoguerra è stata prodotta di recente una Tesi di Dottorato (Sicari 2017).

©inTRAlinea & Alessandro Farsetti & Stefano Piastra (2021).

"Ri-creazioni di *The Gadfly* di Ethel Lilian Voynich tra mondo anglosassone, Europa orientale ed Estremo Oriente", *inTRAlinea* Special Issue: Space in Translation.

Stable URL: <https://www.intralinea.org/specials/article/2569>