

Alessandro Amenta

Uno dei principali fattori che hanno contribuito a diversificare e movimentare l'attuale panorama delle traduzioni italiane di letteratura polacca è il crescente interesse verso generi tradizionalmente ritenuti marginali o estranei alla cultura alta e *mainstream*. La massiccia immissione nel polisistema letterario italiano di opere classificabili, non senza distorsioni e semplificazioni, come fantascienza, fantasy, horror, giallo o narrativa rosa rappresenta infatti una novità assoluta. Con la sola eccezione di Stanisław Lem, i cui romanzi sono stati pubblicati in italiano sin dagli anni Sessanta (ma se ciò sia avvenuto *in quanto* scrittore di fantascienza, rappresentativo di un genere, o *nonostante* questo, come autore che ne trascende i confini, è una questione aperta),¹ le traduzioni di narrativa di genere polacca edite in Italia sono un fenomeno circoscritto all'ultimo trentennio e pertanto non risultano ancora adeguatamente studiate.²

Le motivazioni alla base dell'interesse dell'editoria italiana verso questi generi letterari sono varie e vanno ravvisate in un generale mutamento dell'industria culturale e dei meccanismi di produzione, diffusione e promozione letteraria. Con la nascita della "cultura mediale" derivata dalla tecnologizzazione e dalla globalizzazione dei processi di scambio si è venuto a creare uno "spazio planetario interconnesso attraverso i media".³ Questo ha stimolato

¹ Non risultano studi accademici sulla ricezione di Lem in Italia, benché non manchino cenni all'argomento nei paratesti delle traduzioni italiane dello scrittore o in articoli pubblicitari e divulgativi. Alcune informazioni sono contenute in M. Woźniak, *Spaghetti z sepulkami. Stanisław Lem we Włoszech*, in *Lem i tłumacze*, red. E. Skibińska, J. Rzeszotnik, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2010, pp. 209-223; J. Łukaszewicz, *Bajki robotów opowiedziane po francusku i po włosku*, in *Lem i tłumacze*, cit., pp. 191-208; A. Maciejewska, *Analisi traduttologica del romanzo Solaris scritto da Stanisław Lem e delle due traduzioni italiane* [tesi di laurea triennale], Toruń, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2020, in particolare pp. 28-33.

² Qualche osservazione sul tema è presente in M. Woźniak, *Frustração e êxtase: sobre a literatura polonesa em tradução na visão de um tradutor, popularizador e polonista*, "Revista X", 15 (2020) 6, pp. 627-638.

³ M. Rak, *Introduzione. Libri e mutamento*, in *Comunicare con il libro. Autori, editori, librai*,

nuove modalità di fruizione dei testi e generato prassi di fidelizzazione e affezione dei lettori, con un conseguente mutamento degli orizzonti di attesa, delle aspettative e delle abitudini di lettura. Le procedure di serializzazione, transmedialità e contaminazione dei codici espressivi sono sempre più diffuse e inarrestabile è l'influsso di altri linguaggi e mezzi di comunicazione che hanno contribuito a ridefinire gusti del pubblico e stili di narrazione. Negli ultimi decenni è mutato inoltre sia l'atteggiamento della critica, non più maldisposta e prevenuta verso opere ritenute in passato paraletterarie, sia lo status culturale di alcuni generi letterari, avvenuto grazie alla serialità televisiva e al cinema, che hanno costituito una spinta propulsiva alla pubblicazione di narrativa.⁴ Non da ultimo, hanno inciso anche ragioni di marketing e programmi di sovvenzione statale per l'acquisto dei diritti d'autore e copertura delle spese di traduzione, che hanno aiutato la diffusione all'estero di settori della letteratura polacca fino a qualche tempo fa non ritenuti degni di essere distribuiti fuori dai confini nazionali. A seguito di queste trasformazioni, negli ultimi trent'anni è stato pubblicato in Italia un cospicuo numero di traduzioni di opere polacche di fantascienza, fantasy e narrativa gialla, con un modesto apporto di romanzi rosa, horror e *graphic novel*,⁵ settori ancora sottorappresentati ma in rapida crescita.⁶

Questioni definitorie e metodologiche

Per letteratura di genere intendiamo quella che in passato è stata definita, in maniera spesso impropria, riduttiva o denigratoria, *letteratura bassa, amena, seriale, popolare, di massa, di consumo, d'evasione, di intrattenimento, di larga circolazione, Trivialliteratur, bestseller* o *Kitsch*, o con formule solo apparen-

lettori, generi, e-book, a c. di M. Rak, Milano, Mondadori, 2011, p. VIII; Id., *La letteratura di Mediolanum*, Bologna, Logo Fausto Lupetti, 2010.

⁴ Cf. V. Evangelisti, *Alla periferia di Alphaville. Interventi sulla paraletteratura*, Napoli, L'Anchra del Mediterraneo, 2000; A. Rondini, *Sociologia della letteratura*, Milano, Bruno Mondadori, 2002; M. Rak, *Mercato e romanzo. Generi, accessi, quantità*, Napoli, Liguori, 2007.

⁵ Il *graphic novel* costituisce un'evoluzione del fumetto ed è definibile come "un laboratorio sperimentale che mette in contatto i campi della grafica e della fotografia, del disegno e della pittura, legandoli all'impianto narrativo del romanzo" (D. Sideri, *I settori della produzione libraria*, in *Comunicare con il libro*, cit., p. 89).

⁶ La trilogia rosa *365 giorni* di Blanka Lipińska e i due *graphic novel* basati sui racconti di Andrzej Sapkowski (*The Witcher. Lo strigo* e *The Witcher. Il male minore*) usciti in italiano nel 2022, periodo non compreso in questo studio, costituiscono da soli più del totale delle pubblicazioni appartenenti a questi generi edite negli anni 1991-2021, a riprova di un forte interesse del mercato editoriale nostrano nato in tempi molto recenti.

temente più neutre e descrittive quali *paraletteratura*, a indicarne la collocazione ai margini ma non all'interno del sistema letterario.⁷ È una produzione narrativa che, nella sua forma più standardizzata e uniformata, tende a conformarsi alle convenzioni, agli stilemi, alle strutture e ai temi tipici di determinati generi letterari, che viene diffusa e reclamizzata come tale mediante specifiche strategie editoriali e che punta a “soddisfare la richiesta di un predefinito pubblico di riferimento, circoscrivibile per sesso, età e interessi”,⁸ finendo per essere plasmata sulle aspettative del lettore. Ai fini di questo studio usiamo l'espressione *narrativa di genere*, intendendo i generi non come categorie pienamente codificate sul piano teorico e precisamente distinguibili sulla base di rigidi criteri narratologici, ma come “convenzioni letterarie, modelli e orizzonti di attesa”,⁹ etichette di uso comune che il lettore è intuitivamente in grado di identificare. Sono “campi dell'immaginario ideati dal marketing”¹⁰ che “fungono da preselettori della comunicazione”, per cui “la determinazione della appartenenza a un genere è già l'annuncio di un tipo di contenuto, di trattazione, di tonalità”.¹¹ A crearli è anzitutto l'industria libraria, giacché

il mercato del libro è definibile come un aggregato di generi allestito empiricamente dalle case editrici: è un insieme di più tipologie di prodotto-libro, ‘empiricamente allestito’ perché di fatto è l'editore che individua i gusti di una parte di pubblico a riunire determinati contenuti e autori sotto l'etichetta di una tipologia o genere.¹²

Il carattere artificioso dei generi letterari è, in una certa misura, frutto del mercato editoriale che crea rigidi incasellamenti e forzature a fronte di un panorama caratterizzato, al contrario, da sempre maggiori intersezioni, ibrida-

⁷ Per approfondimenti sulla letteratura di genere, cf. alcuni tra i principali studi sul tema: H. J. Gans, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books, 1974; *Letteratura di massa, letteratura di consumo. Guida storica e critica*, a c. di G. Petronio, Bari, Laterza, 1979; C. Bordoni, *Il romanzo di consumo. Editoria e letteratura di massa*, Napoli, Liguori, 1993; A. Martuszevska, “*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1997; P. Swirski, *From Lowbrow to Nobrow*, Montreal, McGill-Queen's Press, 2005; A. Rondini, *Letteratura di massa, letteratura di consumo*, Macerata, EUM, 2009; L. Ricci, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci, 2013; K. Gelder, *New Directions in Popular Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 2016; V. Evangelisti, *Le strade di Alphaville. Conflitto, immaginario e stili nella paraletteratura*, Città di Castello, Odoya, 2022.

⁸ L. Ricci, *Paraletteratura*, cit., pp. 14.

⁹ D. Sideri, *I settori della produzione libraria*, cit., p. 84.

¹⁰ M. Rak, *Mercato e romanzo*, cit., p. 10.

¹¹ C. Lombardi, *Lettura e letteratura. Quaranta anni di teoria*, Napoli, Liguori, 2004, p. 98.

¹² D. Sideri, *I settori della produzione libraria*, cit., p. 84.

zioni, sovrapposizioni, prassi di *double coding* e sconfinamenti, per cui “i generi letterari sono ormai strutture fluttuanti”.¹³ Al momento attuale è infatti consolidata l’idea che “l’appartenenza di un testo a una determinata categoria non è sempre chiara ed immediata e una volta stabilita può subire nel corso del tempo forti revisioni e mutamenti”.¹⁴ Ciononostante, il primo fattore che spinge ad acquistare un libro, prima dell’autore, delle recensioni, del passaparola o del titolo, è proprio il genere letterario così come viene presentato al lettore.¹⁵

Nel preparare questa rassegna è stata eseguita una raccolta incrociata di dati tratti da: il sistema OPAC SBN, il *Catalogo della Fantascienza, Fantasy e Horror* curato da Ernesto Vegetti, Pino Cottogni e Ermes Bertoni, il *Catalogo Vegetti della letteratura fantastica pubblicata in Italia*, che ne raccoglie l’eredità, l’*Index Translationum* gestito dall’UNESCO, i cataloghi degli editori italiani specializzati in determinati ambiti letterari (Fanucci, Nord, Salani), le principali collane tematiche (I Gialli, Urania, Solaria, Mondì Fantastici), l’elenco dei libri finanziati dall’Instytut Książki tramite il Program Translatorski ©Poland e la *Bibliografia delle traduzioni letterarie dal polacco in italiano (1989-2008)* curata da Katarzyna Pęciak.¹⁶ Sono stati presi in esami i seguenti generi: fantascienza, fantasy, horror, giallo, romanzo rosa e *graphic novel*, inclusi vari sottogeneri, dal *mystery* al *thriller*, dal *romance* al *noir*. Sono stati considerati romanzi, antologie e raccolte di racconti di uno stesso autore usciti in volume ma non i testi pubblicati su rivista, un canale di trasmissione contraddistinto da peculiarità proprie che meriterebbe uno studio autonomo. Specialmente nel caso di Stanisław Lem e Andrzej Sapkowski, i dati relativi alle riedizioni di traduzioni già edite in passato sono stati scorporati da quelli relativi alle ritraduzioni delle stesse opere e alle traduzioni di nuove opere. Il primo set di dati verrà utilizzato per una valutazione dell’impatto complessivo delle traduzioni sul mercato editoriale italiano, il secondo per il mero computo numerico delle stesse. Infine, i principali parametri di cui si è tenuto conto nel delineare il quadro generale sono il numero delle opere tradotte, delle edizioni, degli autori e dei finanziamenti, elaborati statisticamente al fine di analizzarne le caratteristiche e tracciarne la progressione temporale. A seguire, saranno presentate alcune riflessioni su specifici aspetti che contraddistinguono la traduzione, la pubblicazione e la ricezione di tali testi.

¹³ M. Rak, *La letteratura di Mediapolis*, cit., p. 8.

¹⁴ A. Rondini, *Letteratura di massa*, cit., p. 18.

¹⁵ R. Baldassari, *Distribuzione e vendita del libro*, in *Comunicare con il libro*, cit., p. 194.

¹⁶ K. Pęciak, *Una bibliografia delle traduzioni letterarie dal polacco in italiano (1989-2008)*, “pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi”, 3 (2009), pp. 107-144.

Presentazione e analisi dei dati

Se consideriamo il numero delle opere pubblicate, il genere più tradotto è la fantascienza con 21 tra romanzi e antologie, seguita dal giallo con 20 e dal fantasy con 11, mentre l'horror è rappresentato da tre opere, il romanzo rosa e il *graphic novel* da due (tabella 1). Benché questi dati grezzi vadano integrati e reinterpretati alla luce di altri parametri, possiamo già distinguere i generi contraddistinti da una maggiore attrattiva per lettori e editori da quelli rivolti a un pubblico di nicchia.

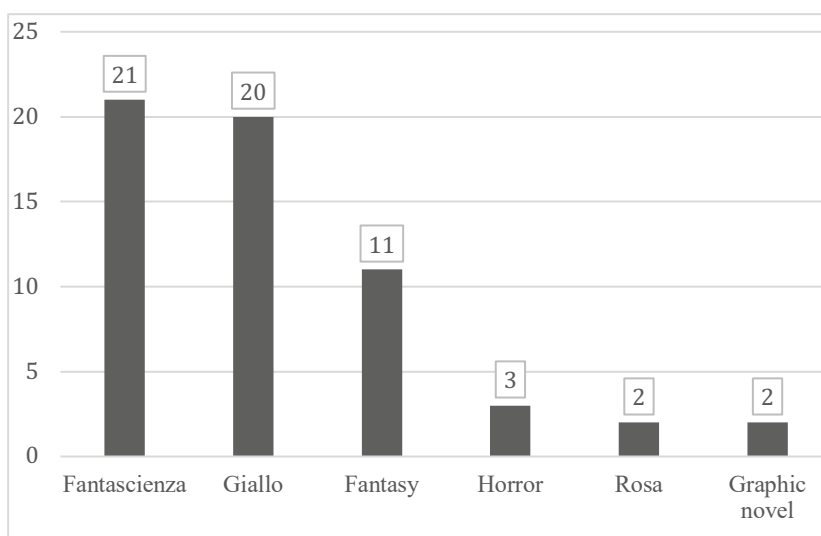


Tabella 1. Numero delle opere tradotte

Se consideriamo le edizioni, tuttavia, la situazione appare lievemente diversa (tabella 2). Il numero di gialli e dei generi meno tradotti rimane sostanzialmente invariato, perché le opere appartenenti a queste tipologie letterarie sono state pubblicate una sola volta, in tempi relativamente recenti, in genere dopo il 2005, e in molti casi dopo il 2010. La vicinanza temporale, l'assenza di trasposizioni filmiche trainanti, la scarsa notorietà degli autori e le vendite contenute non hanno portato all'uscita di nuove edizioni o nuove ritraduzioni. Il numero nettamente più alto di edizioni di romanzi fantasy e fantascientifici si può invece spiegare in diversi modi. Innanzitutto, sono opere dal buon riscontro di vendite, ripubblicate a seguito dell'esaurimento delle tirature iniziali oppure in formati tascabili, rispondendo così a una domanda dei lettori. In secondo luogo, le riedizioni sono spesso uscite dopo trasposizioni filmiche

di successo, per cui l'editoria ha cercato di cavalcare l'ondata d'interesse da esse suscitata. Inoltre, nel caso di Lem vari romanzi sono stati ritradotti dal polacco dopo essere stati proposti per anni in traduzioni da altre lingue, e la fama consolidata dell'autore ha continuato a esercitare un certo richiamo sui lettori indipendentemente dalle mode del momento.

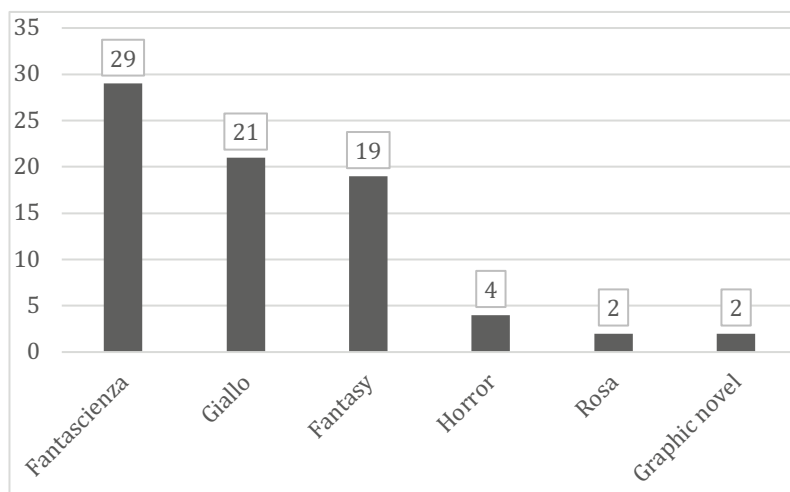


Tabella 2. Numero delle edizioni

Tuttavia, se osserviamo il numero degli autori, la situazione si ribalta: gli scrittori di fantascienza sono solo due, tre quelli di fantasy e uno di horror, mentre ben quattordici quelli di gialli (tabella 4). La fantascienza è dominata da Stanisław Lem, l'autore polacco contemporaneo più tradotto al mondo,¹⁷ seguito a distanza da Jacek Dukaj. Una situazione simile anche nel fantasy, rappresentato principalmente da Andrzej Sapkowski, quinto autore polacco contemporaneo tradotto al mondo,¹⁸ cui si aggiungono singoli testi di Dorota Terakowska e Anna Kańtoch.¹⁹ Gli autori di gialli sono invece numerosi. Kata-

¹⁷ *Rynek książki w Polsce 2015*, p. 14, rapporto elaborato dall'Instytut Książki, <<https://www.instytutksiazki.pl/rynek-ksiazki,7,raporty,18,polski-rynek-ksiazki-2015,16.html>> (28.06.2023).

¹⁸ Ivi.

¹⁹ Si potrebbe obiettare che il romanzo di Terakowska pertenga più alla letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, mentre quello di Kańtoch alla letteratura *tout court*, eppure in Italia sono stati promossi e pubblicizzati come fantasy, anche tramite una serie di accorgimenti grafici, paratestuali ed editoriali.

rzyna Bonda e Marek Krajewski sono presenti con due intere serie narrative, rispettivamente *I quattro elementi di Sasza Zaluska* e *Il ciclo di Eberhard Mock*, di cui gli editori hanno acquistato in blocco i diritti. Degli altri autori – Mariusz Czubaj, Marta Guzowska, Magda Stachula, Remigiusz Mróz, Tomasz Konatkowski, Waldemar Łysiak, Jarosław Mikołajewski, Tomasz Piątek, Zygmunt Miłoszewski, Andrzej Stasiuk, Magdalena Parys, Szczepan Twardoch – è stato invece pubblicato un solo romanzo.²⁰ Infine, l'horror è costituito da un unico autore, Stefan Grabiński, che gli editori italiani hanno scoperto e lanciato tardivamente sul mercato nostrano dopo il successo delle traduzioni in inglese, su cui ha influito il patronato di note figure della letteratura *new weird* internazionale come China Miéville o Ann e Jeff VanderMeer. La pubblicazione di romanzi rosa e *graphic novel*, rappresentati da due autori ciascuno – rispettivamente Katarzyna Grochola e Hanna Kowalewska, Maciej Sieńczyk e Marcin Podolec – sembra avere invece un carattere episodico più che strutturale.

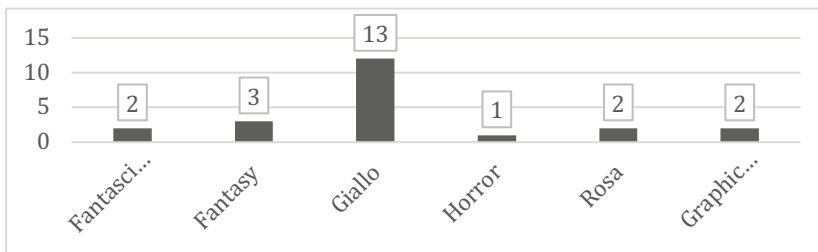


Tabella 3. Numero degli autori tradotti

L'ultimo dato considerato è il numero delle sovvenzioni erogate dall'Institut Książki nell'ambito del Program Translatorski, che copre i costi di traduzione e l'acquisto dei diritti d'autore (tabella 4).

Dal punto di vista percentuale si evince come i finanziamenti per opere fantascientifiche e fantasy siano molti contenuti, per l'horror non ne è stato richiesto nessuno, mentre, in proporzione, sono piuttosto consistenti quelli per romanzi gialli, rosa e *graphic novel*. Segue un quadro riassuntivo della situazione (tabella 5). I numeri sono molto bassi, pertanto dal punto di vista stati-

²⁰ Anche la presenza di nomi come Stasiuk, Mikołajewski e Twardoch, rispettivamente con *Il cielo sopra Varsavia*, *Tè per un cammello* e *Il re di Varsavia*, è motivata dal fatto che i loro romanzi, pur essendo opere ibride che sfruttano temi e convenzioni poliziesche per portare avanti narrazioni tendenti al circuito *mainstream*, sono stati esplicitamente pubblicizzati in Italia come gialli.

stico hanno un valore relativo, ma sono sufficienti a trarre alcune osservazioni preliminari.

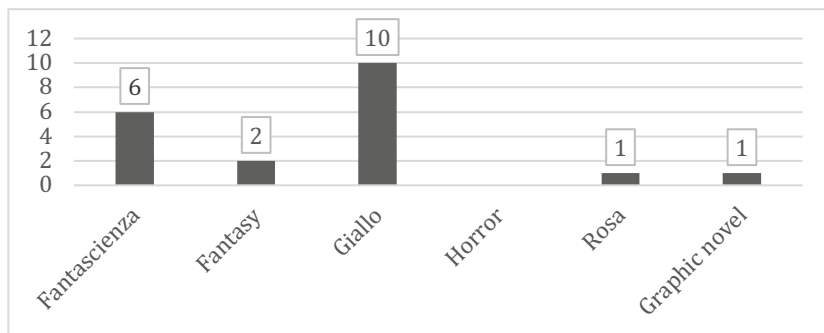


Tabella 4. Finanziamenti nell'ambito del Program Translatorski ©Poland

Genere	Numero totale delle opere	Numero delle opere finanziate
Fantascienza	21	6 (28,57%)
Fantasy	11	2 (18,18%)
Horror	3	- (0%)
Giallo	20	10 (50%)
Rosa	2	1 (50%)
Graphic Novel	2	1 (50%)

Tabella 5. Quadro riassuntivo

Innanzitutto va notata l'esistenza di due grandi macrocategorie: la prima è costituita da generi letterari caratterizzati da molte opere di pochi autori (fantascienza, fantasy, horror), la seconda da generi letterari di cui si hanno poche opere di molti autori (giallo, rosa, *graphic novel*).

La prima macrocategoria è composta soprattutto da autori già noti e testati sul mercato italiano o straniero (Lem, Sapkowski, Grabiński), la cui pubblicazione implica un rischio economico minimo e una conseguente certezza di vendita, o almeno un rientro delle spese. I finanziamenti richiesti appaiono perciò molti ridotti o addirittura assenti, essendo gli editori sicuri di non subire perdite. Va infatti osservato che la richiesta di sovvenzioni comporta non solo benefici, ma anche svantaggi come l'allungamento dei tempi di pubblicazione, l'adempimento di determinati requisiti e un iter burocratico che gli editori, spe-

cie se di dimensioni medio-grandi, preferiscono non intraprendere se un autore costituisce una garanzia di successo e un libro risponde alle aspettative dei lettori. Questa situazione è dovuta in parte anche alle caratteristiche intrinseche di tali generi: la *serializzazione* (la produzione di opere in successione interconnesse tra loro per trama o personaggi), l'organizzazione del racconto in *cicli letterari* (la divisione della trama in più opere) e la *fidelizzazione* basata sulla cosiddetta *affezione*, il desiderio di ritrovare personaggi, temi, atmosfere di libri già letti che porta ad acquistare i volumi successivi di una serie o di uno stesso autore.

La seconda macrocategoria è caratterizzata dalla ricerca di nomi nuovi nel panorama letterario, non necessariamente già collaudati all'estero. L'editore si assume un rischio pubblicando autori il cui riscontro di pubblico e di critica non è prevedibile, ma il rischio viene parzialmente coperto dai finanziamenti, che servono a tutelarlo in caso d'insuccesso. Come la fantascienza e il fantasy, anche il giallo può essere caratterizzato, benché in misura minore, da serializzazione e fidelizzazione del lettore. Ne sono un esempio i cicli narrativi di Bonda e Krajewski. In generale si preferisce però dare alle stampe opere autoconclusive o i primi capitoli di cicli la cui pubblicazione non prosegue se l'opera non riscuote il dovuto interesse. Come si vedrà più avanti, la pubblicazione di gialli polacchi è un tentativo di esplorare culture nuove in un mercato ormai saturo, anche con l'intento di scovare un bestseller che possa diventare il caso letterario della stagione. Torneremo su questi dati alla fine, per rileggerli alla luce dell'incremento delle pubblicazioni nel corso del tempo. Prima è necessario approfondire alcuni elementi che contraddistinguono il modo di approcciarsi dell'editoria italiana ai generi letterari qui presi in considerazione. Per questioni di spazio ci limiteremo a quattro aspetti: le strategie traduttive, il peso della transmedialità, la ricezione settoriale e l'introduzione di generi nuovi (almeno per quanto concerne la storia delle traduzioni della letteratura polacca in Italia).

Strategie traduttive e titolazione

Nonostante il diffuso passaggio della critica “dal rifiuto alla valorizzazione”,²¹ a caratterizzare le traduzioni di narrativa di genere è il diverso approccio dell'industria editoriale rispetto a quello assunto verso la letteratura “alta”. Lo si nota nella frequente manipolazione attuata nei confronti del testo di partenza, rimaneggiato nel segno della scorrevolezza e della fluidità mediante traduzioni naturalizzanti e, non di rado, persino tagli e riformulazioni a discapito dello

²¹ A. Rondini, *Letteratura di massa*, cit., p. 123.

stile originale, così da andare incontro alle presunte aspettative dei lettori e garantire la vendibilità.²² Come afferma Franca Cavagnoli,

gli editor di collane di intrattenimento danno precise indicazioni ai traduttori. Chiedono, per esempio, di dividere i periodi troppo lunghi in modo da non rendere faticosa la lettura. Oppure di ribaltare frasi, di girarle in modo da renderle più fluide. Per assolvere alla funzione di questo tipo di testo, dunque, chi traduce deve lavorare sull'azione ed eliminare sistematicamente tutto ciò che lo rallenta: frasi troppo lunghe, parole troppo ricercare, eccedenza di aspetti formali in genere.²³

Un caso emblematico per quanto concerne la letteratura di genere polacca tradotta in italiano è l'eliminazione dell'arcaicizzazione linguistica presente nella saga di Andrzej Sapkowski, resa in un italiano contemporaneo che cancella non solo l'effetto stilistico, ma anche la funzione narrativa.²⁴ A farne le spese, oltre al testo, sono il peritesto (titoli, strilli, copertine, fascette, quarte) e l'epitesto (presentazioni sui siti internet, pubblicità, materiale per la stampa), pensati in modo da segnalare, enfatizzandola, l'appartenenza di un libro a un determinato genere, producendo come risultato una frequente uniformità e omologazione.

A livello macroscopico, questa standardizzazione si esprime anzitutto nella resa dei titoli, che sappiamo essere non solo un "microcosmo dell'opera"²⁵ o "un'attesa di lettura",²⁶ ma un elemento fondamentale del libro in quanto merce da vendere: "il titolo cerca di intervenire sul lettore, stimolando e invogliando alla lettura e all'acquisto del prodotto che rappresenta".²⁷ Spesso la loro traduzione non è una decisione del traduttore, ma di qualche figura della filiera editoriale, e viene presa per ragioni di marketing. Molti titoli di narrativa di genere sono modificati secondo un preciso criterio, quello della stilizzazione ottenuta ricalcando opere facilmente identificabili, sfruttandone la popolarità e creando "titoli parassitari",²⁸ così da indirizzare il lettore-acquirente grazie

²² Cf. F. Cavagnoli, *La voce nel testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012, in particolare le pp. 95-117.

²³ Ivi, p. 96.

²⁴ L'arcaicizzazione è usata per rendere immaginari manoscritti antichi usati come epigrafi nei capitoli dei romanzi. Cf. A. Amenta, *La rusalka è un'ondina? Sulla traduzione italiana dei nomi delle creature fantastiche in Andrzej Sapkowski*, "pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi", 11 (2020), pp. 46-65.

²⁵ Th. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979, p. 6.

²⁶ A. Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2021, p. 198.

²⁷ S. Bonciarelli, *Comunicare il libro*, in *Comunicare con il libro*, cit., p. 204.

²⁸ L. Ricci, *Paraletteratura*, cit., p. 128.

al loro carattere seduttivo e connotativo.²⁹ Dal punto di vista semantico-strutturale, la traduzione dei titoli dei romanzi di genere è pensata per essere un’“esca commerciale di probabile abbozzamento”.³⁰ Si pensi a *Córka czarownic* di Dorota Terakowska, pubblicato in Italia con il titolo *Le cronache del grande regno*, modellato chiaramente su quello della saga di Licia Troisi campione di incassi, *Le cronache del mondo emerso*, e la cui copertina spinge verso una lettura del testo come fantasy, indipendentemente dal suo contenuto. È un tipico caso di “intertitolarità”, una particolare forma di intertestualità basata sul richiamo ad altri titoli, funzionale a suscitare l’interesse del lettore e fornire indicazioni di genere.³¹ A giocare un ruolo importante, quand’anche il titolo non ricordi in maniera esplicita quello di un testo concreto, sono certe parole chiave che devono suggerire immediatamente il tema o il genere del testo. Di seguito sono presentati alcuni esempi (tabella 6) divisi per categorie.

Autore	Titolo di partenza	Titolo di arrivo	Genere
Tomasz Piątek	Bagno	I <u>misteri</u> della palude di Varsavia	giallo
Katarzyna Bonda	Pochłaniacz	Nessuna <u>morte</u> è perfetta	giallo
Katarzyna Bonda	Lampiony	Ognuno è <u>carnefice</u>	giallo
Katarzyna Bonda	Czerwony pajak	Il <u>caso</u> Nina Frank	giallo
Zygmunt Miłoszewski	Uwikłanie	Il <u>caso</u> costellazione	giallo
Andrzej Sapkowski	Czas pogardy	Il tempo della <u>guerra</u>	fantasy
Stanisław Lem	Fiasko	Il <u>pianeta</u> del silenzio	fantascienza
Andrzej Sapkowski	Ostatnie życzenie	Il guardiano degli innocenti	fantasy
Jacek Dukaj	Xavras Wyzryn	Gli imperi tremano	fantascienza

Tabella 6. Traduzione dei titoli

²⁹ Cf. J. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a c. di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, pp. 55-102. Sulla traduzione dei titoli cf. anche C. Elefante, *Traduzione e paratesto*, Bologna, Bononia University Press, 2012; M. Viezzi, *Denominazioni proprie e traduzione*, Milano, LED, 2017, pp. 133-183.

³⁰ L. Ricci, *Paraletteratura*, cit., p. 32.

³¹ L. H. Hoek, *La marque du titre: dispositifs sémiotiques d’une pratique textuelle*, La Haye, Mouton, 1981.

I titoli polacchi tendono a essere brevi, quando non addirittura monoverbali, mentre le traduzioni italiane sono di norma più articolate. Spesso nell'edizione italiana viene introdotto un termine che rientra nel campo semantico del genere nel quale si vuole incasellare il libro in questione. *Misteri, morte, carnefice* e soprattutto *caso* rimandano subito al giallo, sia nella versione poliziesca, sia in quella *noir* o *thriller*.³² Il titolo del romanzo di Lem, *Fiasko*, è stato evidentemente ritenuto poco indicativo del genere, pertanto è stato introdotto il termine *pianeta*, tipico elemento della fantascienza immediatamente associabile con l'autore. Anche nel romanzo di Sapkowski il *disprezzo* è stato sostituito dalla *guerra* così da evocare ambientazioni fantasy. Gli ultimi due esempi mostrano come a volte venga riformulato l'intero titolo per fornire chiare indicazioni di genere: *L'ultimo desiderio* diventa *Il guardiano degli innocenti*, mentre l'enigmatico *Xavras Wyżryn*, nome dell'eponimo protagonista del romanzo di Dukaj, è reso con *Gli imperi tremano*. Sembra quindi che la preoccupazione degli editori non sia “come debba essere *tradotto un titolo* ma come possa essere *intitolato un libro*”.³³ Lo scopo è creare determinate aspettative nel lettore e orientarne le scelte. Va notato come in queste sostituzioni si faccia frequente ricorso a frasi fatte e cliché che portano a un depauperamento semantico funzionale a incasellamenti non di rado forzati, nonché alla riduzione o addirittura alla soppressione delle funzioni artistiche del titolo, solitamente espresse attraverso metafore, espressioni simboliche e di alto richiamo dei contenuti dell'opera.

Traduzioni indirette

Trent'anni fa, Pietro Marchesani lamentava che “non è ancora scomparsa la pessima usanza – di solito riservata alle letterature di minor prestigio – di tradurre da versioni in altre lingue”.³⁴ Da allora, poco sembra cambiato. La differenza è che ora uno dei pochi ambiti, se non l'unico, in cui gli editori ricorrono ancora a traduzioni indirette da lingue veicolari come l'inglese o il francese è la narrativa di genere.³⁵ Un caso esemplare è costituito dai romanzi di

³² Questa pratica non è ovviamente limitata alla narrativa polacca. Viezzi la riscontra anche nelle traduzioni italiane di gialli americani, spagnoli e francesi, cf. M. Viezzi, *Denominazioni proprie*, cit., p. 134.

³³ Ivi, p. 145.

³⁴ P. Marchesani, *La narrativa polacca in Italia negli anni 1945-1990*, in *La letteratura polacca contemporanea in Italia. Itinerari d'una presenza*, a c. di P. Marchesani, Roma, La Fenice, 1994, p. 30.

³⁵ Sul tema cf. A. Assis Rosa, H. Pięta, R. Bueno Maia, *Indirect Translation: Theoretical, Methodological and Terminological Issues*, “Translation Studies”, 10 (2017) 2, pp. 113-132; J. Hadley, *Indirect translation and discursive identity: Proposing the concatenation effect hypo-*

Lem, riproposti per anni in versioni tradotte da altre lingue rispetto al polacco, tra cui *Memorie di un viaggiatore spaziale* (1991, 2004), *Pace al mondo* (1995), *Eden* (1996), *Solaris* (2003, 2004, 2005) o *L'invincibile* (2003), in alcuni casi ritradotti in seguito dal polacco. Anche la recente antologia *Universi* (2020) curata da Lorenzo Pompeo, che avrebbe potuto costituire l'occasione per presentare finalmente al lettore italiano una consistente silloge della narrativa dello scrittore in nuove traduzioni dal polacco, contiene ancora diverse versioni dall'inglese, come *Memorie di un viaggiatore spaziale*, *I viaggi del pilota Pirx* e gran parte dei racconti di *Cyberiad*. Questa prassi non è limitata alla fantascienza, come testimoniano i gialli *Scacco all'imperatore* (1994) di Waldemar Łysiak e *Il caso costellazione* (2017) di Zygmunt Miłoszewski o la narrativa horror de *Il villaggio nero* (2012, 2017) di Stefan Grabiński. Oltre a motivazioni di convenienza economica, che tuttavia valgono solo nel caso delle ritraduzioni (è più vantaggioso ripubblicare una traduzione di cui l'editore possiede già i diritti, ma commissionare una traduzione dall'inglese piuttosto che dal polacco non ha costi minori), dietro le traduzioni indirette si cela soprattutto un pregiudizio verso la narrativa di genere, intesa – lo si è appena visto nella resa dei titoli – come un insieme di prodotti, prima ancora che di testi, intercambiabili, serializzati e standardizzati, privi di specificità individuali, il cui valore principale, spendibile sul mercato, è costituito dalla trama e dall'aderenza a schemi narrativi riconoscibili.³⁶ Di conseguenza, l'editoria stenta a riconoscerli come romanzi d'autore contraddistinti da originalità, autonomia, peculiarità stilistiche e pregi che vanno oltre il semplice intreccio, dunque spesso non li reputa degni di un accurato lavoro di interpretazione e traduzione dalla lingua di partenza, nel rispetto della cultura di provenienza, tanto più se questa cultura è ritenuta “minore”, come quella polacca.

Transmedialità

Un altro aspetto che influisce sulla diffusione della narrativa di genere all'estero è il suo essere parte dei cosiddetti “sistemi transmediali di svago”,³⁷ reti

thesis, “Translation Studies”, 10 (2017) 2, pp. 183-197; A. Kłos, *Przekłady niebezpośrednie w polsko-włoskich relacjach literackich w dwudziestym wieku. Rekonesans*, “Przekładaniec”, 37 (2018), pp. 64-86.

³⁶ Non dimentichiamo, infatti, il doppio status del libro in quanto “bene di consumo che produce cultura e al tempo stesso, in quanto merce legata alle logiche del mercato e alle esigenze di quelli che la producono, distribuiscono, vendono e infine acquistano, produce flussi economici” (R. Baldassari, *Distribuzione e vendita del libro*, cit., p. 153). Inoltre, “la produzione libraria e letteraria rappresenta un caso esemplare, in virtù della duplice natura di *merce* e *medium* che caratterizza il libro in maniera peculiare” (D. Sideri, *I settori della produzione libraria*, cit., p. 83).

³⁷ M. Kinder, *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet*

intertestuali costituite da opere impiegate sugli stessi personaggi, storie, ambientazioni che sono veicolati da media diversi, ognuno contraddistinto da propri linguaggi, codici semiotici e modalità di fruizione. La narrazione transmediale, frutto di una “cultura convergente”, è “una storia raccontata su diversi media, per la quale ogni singolo testo offre un contributo distinto e importante all’intero complesso narrativo”.³⁸ A spingere l’editoria verso letterature meno conosciute come quella polacca può essere quindi il successo riscosso da trasposizioni di testi narrativi in altri media. La saga di Sapkowski, uscita in Polonia negli anni Novanta, è stata pubblicata in Italia solamente nel 2010-2017 sulla scorta della popolarità raggiunta dal videogioco ispirato al ciclo narrativo dello scrittore polacco e immesso nel mercato con la denominazione inglese *The Witcher* nel 2007. Anche la riedizione del 2020 è stata lanciata solo dopo l’uscita nel 2019 dell’omonimo serial televisivo di produzione Netflix, al quale si richiama esplicitamente, dall’uso del titolo inglese ai materiali promozionali.³⁹ Anche *Solaris* di Lem, la cui ultima edizione italiana risale al 1990, è stato riproposto ai lettori italiani dopo l’uscita nel 2002 dell’omonimo film di Steven Soderbergh con George Clooney, con quattro riedizioni della vecchia traduzione dall’inglese di Eva Bolzoni negli anni 2003-2007, cui è seguita la ritraduzione di Vera Verdiani dal polacco nel 2013.⁴⁰ L’editoria cerca allora di captare un bacino di utenza costituito da potenziali lettori che desiderano ritrovare nei libri storie e personaggi cui si sono affezionati grazie a trasposizioni e adattamenti: “la transmedialità comporta una profondità dell’esperienza di fruizione che aumenta la motivazione al consumo”.⁴¹ All’interno di una “cultura mediale”, dove il pubblico è sottoposto a un’infinità di stimoli provenienti da media diversi, spesso in dialogo tra loro, “il lettore passa da un medium all’altro e da una classe di informazioni all’altra senza il tempo di calibrare il suo approccio e di configurare un percorso stabile tra i testi offerti sul mercato”.⁴² Spesso questi adattamenti costituiscono il pri-

Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1991, pp. 122-123.

³⁸ H. Jenkins, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007, p. 84.

³⁹ Benché esuli dalla cornice temporale di questo articolo, nel 2022 l’intera saga è uscita anche sotto forma di cofanetto con il titolo cumulativo *The Witcher*, a riprova della consacrazione dell’autore, dei meccanismi di globalizzazione e dell’influsso esercitato da altri media sulla letteratura (da cui la sostituzione del titolo).

⁴⁰ Benché non rientri nella cornice temporale di questo articolo, anche la pubblicazione nel 2022 della già menzionata trilogia rosa di Blanka Lipińska può essere stata motivata dall’uscita, nel 2020, di una trasposizione filmica prodotta da Netflix.

⁴¹ H. Jenkins, *Cultura convergente*, cit., p. 84.

⁴² M. Rak, *Introduzione. Libri e mutamento*, cit., p. XIII.

mo approccio alla cultura polacca da parte di una platea non specializzata che ricorre al libro solo in quanto ulteriore possibilità di fruire della stessa storia, in base a un principio simile a quello del *merchandising*, una pratica di utilizzo di un marchio di un prodotto noto per venderne un altro.

Ricezione settoriale

Negli ultimi vent'anni “hanno cominciato a rarefarsi le vecchie e autorevoli opinioni sulla lettura”⁴³ e la ricezione ha iniziato a spostarsi dai mezzi tradizionali (testate letterarie, riviste accademiche, programmi televisivi di approfondimento culturale) ai nuovi media (blog, social media, community online), mentre la critica specializzata è sempre più affiancata, quando non sostituita, da quella amatoriale.⁴⁴ Sono gli stessi lettori, non più fruitori passivi di contenuti altrui, a portare avanti una discussione sulla letteratura in base al principio dello *user generated content*, la possibilità di realizzare e condividere autonomamente commenti, riflessioni, opinioni e giudizi con altri utenti. Questo ha portato a un annullamento della distanza tra critici e lettori e ad accantonare la nozione di autorevolezza, per cui “l’opinione di un singolo lettore, qualsiasi esso sia, ha lo stesso valore di quello di uno stimato critico”.⁴⁵ Internet ha inoltre enfatizzato il potenziale sociale della lettura, fondata sulla compartecipazione, lo scambio e il dialogo, con conseguenze difficili da prevedere:

oggi che la tecnologia lo permette, la lettura trova sempre maggiori spazi per rivelare in maniera aperta la sua natura sociale: se prima i caffè letterari potevano ospitare al massimo qualche decina di persone, ora i siti web, i social network, i blog e le riviste on-line offrono a un numero enorme di lettori la possibilità di socializzare le proprie letture. Questa è la vera rivoluzione del web 2.0 per la letteratura: riconfigurare il rapporto tra libri e lettori.⁴⁶

Questo mutamento dei processi di ricezione e critica del testo ha effetti particolarmente visibili sulla narrativa di genere in virtù del suo essere parte di una rete transmediale e di un discorso culturale allargato che trascende la sola letteratura. A presentare, recensire, commentare e analizzare romanzi di genere non sono quindi quasi mai critici professionisti ma “lettori specializzati”, critici amatoriali esperti di un determinato genere, spesso appartenenti al *fandom*,

⁴³ Ivi, p. XII.

⁴⁴ Cf. G. A. Falco, *Webcritica: voci nuove dalla rete*, in *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell’ultima narrativa francese*, a c. di M. Majorano, Macerata, Quodlibet, 2012, pp. 177-182; F. Vannucchi, *Libro e internet: editori, librerie, lettori online*, Milano, Bibliografica, 2008.

⁴⁵ J. Cirillo, *Il rapporto tra libri e lettori nel web 2.0*, in *Nuove solitudini*, cit., p. 196.

⁴⁶ Ivi.

la comunità di appassionati. Di conseguenza è avvenuta una segmentazione della ricezione e ogni genere ha un proprio spazio di discussione: i romanzi polizieschi sono recensiti su portali dedicati al giallo, i fantasy in community di amanti del fantastico. Anche i portali generalisti (Anobii, Goodreads, Qlibri) sono strutturati in canali tematici o fanno uso di specifiche etichette e parole chiave (Fantasy e Fantascienza, Mistero e Giallo) che permettono di indicare l'appartenenza di un libro a un determinato genere e consentono all'utente la sua immediata identificazione. Il fatto che si tratti di libri è, tutto sommato, secondario, così come che si tratti di libri polacchi: sono infatti recepiti anzitutto come tasselli di un mosaico fatto di film, serial, videogiochi di cui spesso si ignorano la provenienza e il contesto, o in cui questi elementi non hanno particolare rilevanza. Da un lato, si può osservare un certo diletterantismo critico: benché non manchino recensioni approfondite e articolate, di norma queste tendono invece a essere brevi, superficiali, descrittive, ripetitive o personalistiche. Dall'altro, i testi vengono commentati da esperti con un enorme bagaglio di conoscenze settoriali alle spalle, di cui spesso sono invece privi i critici professionisti che si trovano ad affrontare la narrativa di genere. Di conseguenza, romanzi gialli, rosa o fantascientifici polacchi vengono presentati e interpretati da conoscitori di questi generi, e non da esperti di cultura polacca e nemmeno, nella maggioranza dei casi, di letteratura in generale.

Progressione temporale e generi “nuovi”

Se osserviamo la progressione temporale delle traduzioni di narrativa di genere polacca in Italia (tabelle 7 e 8), notiamo che, a eccezione di pochi testi usciti nel decennio 1991-2001, la maggior parte dei libri è stata pubblicata dal 2003 in poi, con una media di circa 3 all'anno. Questo significa che prima del 2003 i lettori italiani avevano una conoscenza scarsa o nulla della letteratura di genere polacca.

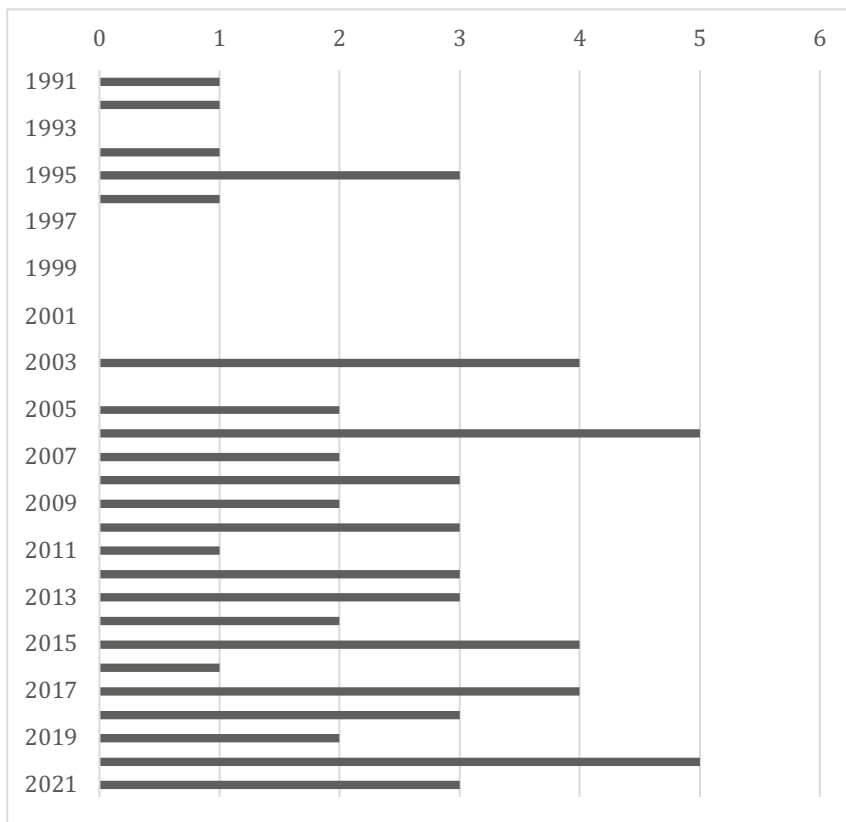


Tabella 7. Progressione temporale. L'asse X indica il numero di opere tradotte, l'asse Y l'anno di pubblicazione.

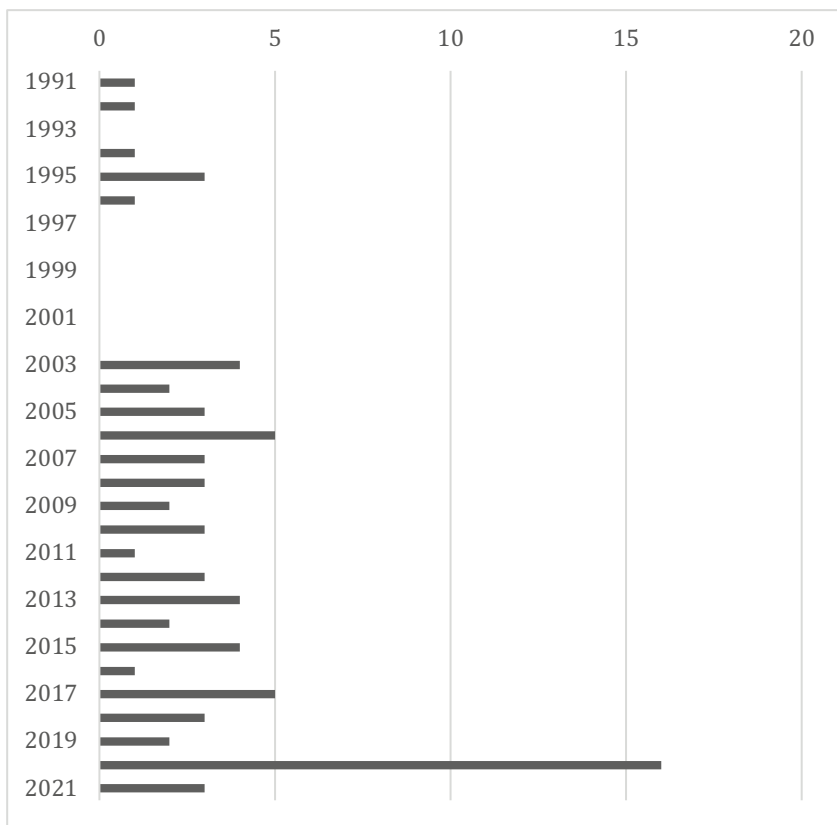


Tabella 8. Progressione temporale. L'asse X indica il numero delle edizioni, l'asse Y l'anno di pubblicazione.

Le motivazioni sono diverse e possiamo parlare di almeno quattro cause. La prima è la saturazione del mercato. Gli anni Ottanta e Novanta sono stati dominati da scrittori anglofoni che col tempo hanno finito con l'inflazionare il settore delle traduzioni di narrativa di genere portando a una certa disaffezione del pubblico a causa della ripetitività delle situazioni narrative, l'omogeneità della scrittura e la monotonia delle ambientazioni. Parallelamente è avvenuta un'apertura verso altre atmosfere, altre modalità di racconto, altri scenari nel segno della *glocalizzazione*, ossia la creazione di storie fruibili da un pubblico internazionale pur essendo caratterizzate da un colorito locale che le rende appetibili grazie a una miscela di noto e ignoto, elementi nuovi inseriti in schemi conosciuti, una formula che ha fornito nuova linfa a generi in parte

sclerotizzati.⁴⁷ L'editoria ha perciò iniziato a esplorare letterature più periferiche e meno tradotte alla ricerca di novità che potessero vivacizzare il panorama narrativo e rivelarsi potenziali fonti di bestseller, come è stato per il giallo nordico.⁴⁸ Contestualmente, nel 1999 è stato attivato il Program Translator-ski ©Poland dell'Instytut Książki che nel periodo 2002-2021 ha finanziato il 33,9% della narrativa di genere polacca uscita in Italia. Se però escludiamo autori come Lem e Sapkowski le cui traduzioni non sono state pubblicate grazie a queste sovvenzioni, la percentuale sale al 68%. Sapere di poter contare su un aiuto economico ha certamente invogliato gli editori italiani a tradurre opere che in passato non si sarebbero arrischiati a pubblicare. Infine, a partire dai primi anni Duemila generi come il fantasy hanno iniziato a essere rivalutati dal punto di vista culturale, anzitutto sulla scorta degli adattamenti in altri media, cessando di costituire ambiti di nicchia per divenire settori *mainstream* con un peso non irrilevante nel settore editoriale. Come dimostrano le analisi di mercato sull'andamento delle vendite nel circuito delle Librerie Feltrinelli nel periodo 2012-2022, nell'arco di un decennio il numero di romanzi fantasy è triplicato.⁴⁹ L'aumento è associabile direttamente al successo delle trasposizioni cinematografiche, televisive e videoludiche che hanno fatto da traino alla letteratura e “questo sembrerebbe indicare una tendenza del *mainstream* del fantasy verso una cross-medialità, almeno nelle librerie di catena, quelle che poi sono frequentate dal grande pubblico”.⁵⁰

Conclusioni

Nell'ultimo trentennio abbiamo assistito a un costante e rapido aumento di interesse dell'industria editoriale e del composito universo dei lettori italiani nei confronti della narrativa fantastica e gialla prodotta in Polonia, meno per quella rosa e horror, benché la situazione stia evolvendo in direzioni difficili da prevedere. Come abbiamo dimostrato, le traduzioni di narrativa di genere rap-

⁴⁷ Cf. V. Roudometof, *Glocalization. A Critical Introduction*, London-New York, Routledge, 2016; *Language and Literature in a Glocal World*, ed. by S. R. Mehta, Singapore, Springer, 2018.

⁴⁸ Gli editori cercano perciò di associare i nuovi autori a casi letterari noti ai lettori, presentando ad esempio Katarzyna Bonda come “la risposta polacca a Jo Nesbø” o Stefan Grabiński come “l'Edgar Allan Poe polacco”.

⁴⁹ E. Manco, *Una riflessione sulle vendite del Fantasy dai dati delle librerie Feltrinelli*, “Fantasy Magazine”, 18 ottobre 2022, <<https://www.fantasymagazine.it/34611/una-riflessione-sulle-vendite-del-fantasy-dai-dati-delle-librerie-feltrinelli>> (28.6.2023).

⁵⁰ Ivi.

presentano una nuova fase nella ricezione della letteratura polacca in Italia, di cui non costituiscono soltanto un ampliamento in termini di espansione verso tipologie narrative in passato neglette, ma anche una testimonianza delle mutate abitudini di lettura, del ripensamento dei criteri di pubblicazione, di una apertura verso differenti modalità di scrittura, di un superamento della dicotomia tra letteratura alta e bassa.

Questa situazione è il frutto di una congiuntura derivante da un insieme di fattori editoriali e culturali (la ricerca di novità in letterature minori, lo sdoganamento di certi generi, la caccia al caso letterario), economico (i finanziamenti alla pubblicazione), ricettivo (la lettura come fatto sociale e condiviso, lo spostamento su internet, il passaparola e l'influenza esercitata dal *fandom*), mediatico (il successo di trasposizioni in altri media, la nascita di reti transmediali, il diffondersi di una fruizione totale e la creazione di un "sistema culturale integrato"⁵¹). Una congiuntura che, se non ha portato a un boom della narrativa di genere polacca di Italia, l'ha senz'altro introdotta in maniera massiccia nel nostro sistema letterario, una tendenza che sembra in costante aumento.

Al contempo, va notato come la letteratura di genere polacca, più della letteratura di genere nel suo complesso, soffra ancora di preconcetti e opinioni svalutative da parte non dei lettori, ma della stessa industria editoriale che la produce, la promuove e la diffonde. Strategie traduttive oltremodo addomesticanti che tendono a smorzare la specificità culturale del testo di partenza in nome di un presunto bisogno di scorrevolezza e intellegibilità, il ricorso a traduzioni indirette che producono incomprensioni e cortocircuiti semantici, la sostituzione dei titoli per un'immediata identificazione del genere letterario di appartenenza, con la conseguente omologazione e uniformazione a discapito dell'originalità, sono sintomi della persistente convinzione che la narrativa di genere sia un agglomerato di prodotti da vendere più che un insieme di opere letterarie. Un atteggiamento che speriamo venga presto superato anche grazie a una conoscenza sempre maggiore della cultura di partenza che le traduzioni aiutano a diffondere e promuovere.

⁵¹ A. Cadioli, *La narrativa consumata*, Pesaro, Transeuropa, 1987, p. 25.

Abstract

Not only Lem. Polish genre fiction in Italy (1991-2021)

The paper offers an overview of the Italian translations of Polish genre fiction published in 1991-2021. Six genres will be considered: SF, fantasy, horror, crime, romance, and graphic novel. After introducing the theoretical and methodological framework, the research parameters will be outlined, including the number of translated books, editions, authors, and state funding. As a result of editorial practices, readers' preferences, and market expectations, genres like science fiction, fantasy and crime appear more appealing and widespread. Finally, issues related to translation strategies, indirect translations, trans-medial storytelling, and genre-specific reception will be discussed.

Keywords: genre fiction, SF, fantasy, translation, reception.

