

donna-conquistatrice (*femme fatale*)” (p. 288). Questa citazione attesta un tratto di *Matoševo pjesništvo* e della sua autrice: la capacità di presentare una serie di tipologie con il tratteggiamento dei loro principali elementi.

Per quanto riguarda le *pjesme stvarnosnice*, Oraić Tolić identifica delle strategie e dei procedimenti stilistici su cui esse sono costruite: 1. humour, ironia, grottesco, 2. citazionismo popolare, 3. giochi con i nomi, 4. ricchezza linguistica e stilistica, 5. “fuochi d’artificio con le rime” (p. 377). In alcuni elementi, come il citazionismo popolare, tali strategie e procedimenti stilistici sembrano non essere in stretta armonia con quelli riferiti alla parte più canonica della poesia di Matoš, ma ciò rende bene l’idea della complessa estetica e poetica artistica dello scrittore. Nonostante oggi siano in buona parte irriconoscibili o difficilmente riconoscibili i referenti reali delle *pjesme stvarnosnice*, “Proprio per la perdita o la non importanza dei loro contenuti” esse “sono un’enciclopedia del virtuosismo linguistico, stilistico e formale di Matoš” (p. 392).

Il connubio di testi poetici e di saggio storico-critico fa del volume qui recensito un’edizione commentata *sui generis* – perché il commento non è del tipo poesia-per-poesia, ma non per questo è meno interessante – e un arricchimento dal punto di vista degli studi specialistici, universitari, e dell’alta divulgazione. *Matoševo pjesništvo* si accosta a *Matoševa lirika* (La lirica di Matoš, 1996) di Zoran Kravar (e ad altri lavori) come fondamentale studio sintetico di orientamento e di interpretazione della produzione in versi di Matoš, pur restando aperto lo spazio per altri tentativi ermeneutici e per una nuova, anche più tradizionale edizione commentata della lirica del maggiore classico della *Moderna* croata. La figura del poeta sensibile, raffinato, elegante, colto, energico, provocatorio, dissacratorio che era Matoš emerge bene dalla lettura di questo volume.

LUCA VAGLIO

Giulia Marcucci, *Čechov in Italia. La duchessa d’Andria e altre traduzioni (1905-1936)*. Quodlibet, Macerata 2022, 187 pp.

Lo studio di Giulia Marcucci *Čechov in Italia. La duchessa d’Andria e altre traduzioni (1905-1936)*, uscito nella collana “Letteratura tradotta in Italia” della casa editrice Quodlibet, non si prefigge di offrire un quadro storico completo delle traduzioni čechoviane comparse nel trentennio indicato nel titolo. La monografia costituisce piuttosto un tassello importante nel complesso mosaico, ancora da ricomporre, della ricezione dell’opera di Anton Pavlovič Čechov in Italia nei primi decenni del Novecento. Pur fornendo molte informazioni a

riguardo, la ricerca, come una sorta di *case study*, si concentra soprattutto su un episodio particolare: la raccolta di dodici racconti di Čechov uscita nel 1936 per Utet nella traduzione della letterata napoletana Enrichetta Capecelatro Carafa, nota come la “duchessa d’Andria” (1863-1941). Le ragioni di fondo di questa scelta stanno nel proposito, dichiarato dall’autrice, di porre in luce “l’opera di traduttrici di valore, non tutte adeguatamente riconosciute”, a differenza delle figure maschili di mediatori e traduttori dal russo più note e studiate (Ettore Lo Gatto, Alfredo Polledro e “altri prestigiosi pionieri del periodo”). “La quantità vertiginosa, le sedi prestigiose, la qualità sempre alta delle traduzioni della duchessa d’Andria, chiedono dunque di mettere il suo nome non in secondo piano rispetto a quello degli uomini cui da tempo si riconosce questa funzione” (p. 92). Il volume delle *Novelle* čechoviane curato dalla Carafa meriterebbe, sostiene l’autrice, “un posto speciale” nella ricezione italiana di Čechov.

Siamo dunque dentro il “primo atto della fortuna editoriale di Čechov in Italia”, quando gradualmente la sua opera riceve all’estero una diffusione sempre più ampia e qualificata, seguendo – è bene ricordarlo – un doppio binario: quello teatrale, che passa per le scene, ancor prima che per le case editrici, e quello legato alla vastissima produzione čechoviana di *short stories* (umoristiche e non) e di novelle più o meno lunghe (alcune delle quali sono delle vere e proprie *povesti*, ovvero qualcosa che si colloca a metà strada tra un racconto lungo e un romanzo breve).

Il primo capitolo della monografia è dedicato al “repertorio čechoviano nei primi decenni del Novecento” e si sofferma su alcune edizioni di opere čechoviane uscite in Italia tra il 1905 e il 1936. Il “repertorio” in questione riguarda quasi esclusivamente le raccolte dei racconti, lasciando da parte la traduzione dei testi teatrali. Se dunque si vuole avere un’idea a tutto tondo della ricezione di Čechov in Italia nei primi quattro decenni del Novecento, e capire ad esempio se e quanto la sua fama di drammaturgo abbia preceduto e trainato quella dell’autore dei racconti, occorrerà attendere ulteriori ricerche.

Nei primi paragrafi viene portato alla luce un fatto sorprendente, e cioè che l’Italia fu piuttosto precoce nella scoperta della narrativa čechoviana, emancipandosi presto dalla Francia e creando propri canali diretti di ricezione. Già prima della Prima guerra mondiale ben tre raccolte di racconti čechoviani apparvero in lingua italiana. Nel 1905, presso la casa editrice Moderna di Milano, uscì la prima raccolta nella traduzione di Nina Romanovskaja, intitolata *Storia noiosa*. Oltre al lungo racconto del 1889 menzionato dal titolo, *Skučnaja istorija*, che per molta critica coeva (da Michajlovskij a Šestov) segnò – assai più del caso isolato della *Step’* – la vera svolta verso una nuova fase, apertamente legata alla diagnosi della crisi dei valori e dello scetticismo nichilista, la raccolta offriva una rassegna del Čechov umorista, dove comparivano capolavori precoci come *Smert’ činovnika* (Morte di un impiegato, 1883) o *Šutočka*

(Scherzo, 1886). Detto per inciso: quando si parla del “primo Čechov”, occorre tenere presente il problema della doppia datazione di numerosi racconti, usciti una prima volta sulla stampa periodica e successivamente redatti, e talvolta rielaborati, da un Čechov più maturo, in occasione di varie ristampe e soprattutto in occasione dell’edizione Marks, a cavallo dei due secoli (su questo si veda *Il giovane Čechov, finalmente!* di G. Ghini in A. Čechov, *Il primo amore e altri racconti*, a cura di G. Ghini, Edizioni Ares, Milano 2018, pp. 5-19).

Di grande interesse è il paragrafo che ricostruisce le circostanze in cui comparve l’edizione fiorentina del 1910 di otto *Racconti* di Čechov, uscita per i Quaderni della Voce, con la traduzione eseguita a quattro mani da Ardengo Soffici e dal suo sodale Sergej Jastrebcov, un pittore russo naturalizzato in Francia. La raccolta puntava a far scoprire soprattutto i racconti lunghi degli anni Novanta, quelli della maturità, fino ad allora ancora ignoti in Italia. Dalla corrispondenza di Soffici con Jastrebcov emergono notizie sulle preferenze accordate a certe novelle rispetto ad altre da parte di Prezzolini e Papini. Vediamo, così, come *Poprygun’ja*, *Baby*, *Dama s sobačkoj*, *Strach*, *Spat’ chočetsja* ricevono una buona accoglienza nel cenacolo fiorentino dell’avanguardia letteraria. Una conferma del profondo solco lasciato da questa piccola raccolta edita dalla Voce la si trova nell’*Almanacco letterario 1935*, curato da Bompiani e Zavattini, allorché il critico Lorenzo Gigli non esita a dichiarare che “i primi sette o otto racconti [di Čechov] tradotti dai vociani furono una rivelazione” (cit. a p. 48). E Giuseppe Antonio Borgese scriveva nella sua recensione al volume: “Accanto a Dostoevski e a Tolstoj ci sarà pure un posto, nel secondo piano del quadro, per Antonio Cecof”, di cui gli italiani conoscevano fino a quel momento “più che altro, alcuni frammenti di aspro e selvatico umorismo” (G. A. Borgese, *Racconti di Antonio Cecof*, in Id., *La vita e il libro: seconda serie con un epilogo*, Torino, F.lli Bocca, 1911, pp. 253-254). Al tandem Soffici-Jastrebcov si deve anche la traduzione de *Le tre sorelle* uscite per Carabba nel 1913.

Un’ulteriore testimonianza dell’“importanza del gruppo della Voce nel determinare il destino di Čechov in Italia” è il paragrafo dedicato alla storia della traduzione della *Step’* (Steppa, 1888) eseguita da Olga Resnevič Signorelli e uscita nel 1920 per la Libreria della Voce (Una seconda traduzione della *Steppa* uscirà nel 1929 per Carabba, curata da Boris Jakovenko, e una terza sarà approntata per Slavia nel 1930 da Zino Zini). Le lettere di Prezzolini e Papini custodite nell’archivio di Olga Signorelli confermano la revisione della traduzione da parte di Prezzolini, nonché un certo riserbo di Papini nei confronti dell’“aridezza netta cruda” di Čechov. Nel corso del tempo Signorelli tornerà più volte, ormai fuori dal contesto vociano, a tradurre Čechov: si cimenterà con *Pridanoe* nel 1921, *Volodja* nel 1930, *Svjataja noč’*, nel 1931

(in una lettera a Vjačeslav Ivanov, Olga gli chiede una mano per tradurre i passi liturgici dell' Akathistos contenuti in quest'ultima novella).

A partire dagli anni Venti, Čechov (il cui nome è ancora trascritto di volta in volta in maniera diversa: Cecov, Cechow, Cekoff, ecc.) diventa un classico universalmente riconosciuto, cui viene assegnato un posto (sebbene talvolta in secondo piano) accanto agli autori russi più tradotti all'estero, si pensi a Tolstoj, Dostoevskij e Turgenev. Basta scorrere l'appendice "Traduzioni in volume dei racconti di Čechov (1905-1936)" per notare che nel primo dopoguerra in Italia le case editrici fanno a gara per proporre ai lettori raccolte sempre nuove dei racconti čechoviani. Inizialmente, il regime fascista non sembra ostacolare questo processo di diffusione. Le cose cambiano quando, nella seconda metà degli anni Trenta, la crescente ostilità del fascismo verso ingredienti culturali non italiani provocherà la rarefazione delle traduzioni dal russo, fino alla "carestia" del triennio 1938-1940.

Un paragrafo del libro di Marcucci è dedicato alle traduzioni čechoviane del giovane Ettore Lo Gatto, che nell'ottobre del 1920 fonda "Russia. Rivista di letteratura, storia e filosofia". Ed è in questo contesto che Lo Gatto realizza e pubblica le sue traduzioni di *V more*, *Černyj monach*, *Rasskaz neizvestnogo*.

Un ampio spazio è dedicato alla coppia Achille e Olga Malavasi, marito e moglie che lavorano insieme alle traduzioni čechoviane, uscite poi a firma della sola Olga (eccezione fatta per la versione italiana de *Il giardino dei ciliegi*, utilizzata da Nemirovič-Dančenko per la messinscena del 1933, firmata soltanto da Achille). Nel 1926 la casa editrice Apollo pubblica la raccolta *Novelle umoristiche*, trentacinque *short stories* degli anni Ottanta, che comprende un saggio sul teatro čechoviano scritto dal critico teatrale Adriano Tilgher, uno dei primi e più autorevoli interpreti del teatro di Pirandello. Sempre con Apollo, un anno dopo Olga Malavasi darà alle stampe una ventina di *Racconti agrodolci*, e poi ancora, nel 1929 firmerà la traduzione de *La mia vita* (1896) (tradotta un anno prima da Faccioli).

L'ultimo paragrafo è intitolato *Assoli maschili: Gastovinski, Faccioli, Kociemski e Ginzburg*. È una interessante panoramica su alcune raccolte e traduzioni di singoli racconti uscite in quel periodo, nella quale però, paradossalmente, al "traduttore čechoviano più fecondo tra gli anni Venti e la prima metà degli anni Trenta", Giovanni Faccioli, viene riservato uno spazio molto esiguo. Eppure, proprio al giovane Faccioli il fondatore della casa editrice torinese Slavia, Alfredo Polledro, affida la traduzione dei racconti e novelle di Čechov, usciti in ben sette raccolte. Oltre a quelle segnalate nell'Appendice, *Il duello. Tre anni* (1927), *Era lei!... Novelle umoristiche* (1929), *La camera n° 6* (1929), *La casa col mezzanino. Racconti* (1931), andrebbero aggiunte *La mia vita e altri racconti* (1928), *Il monaco nero* (1931), *Un delitto* (1934). L'attività di Faccioli fu molto apprezzata da Leone Ginzburg, anch'egli peraltro

tra i traduttori di Slavia. Solo di una raccolta čechoviana di Slavia, *La steppa*, che conteneva anche *Una storia noiosa* e *Mia moglie*, si occupò, invece, Zino Zini, nel 1930. Andrebbe forse ricordato anche il fatto che sempre per Slavia uscì nel 1929 la monografia su Čechov di Carlo Grabher. L'Appendice segnala due interessanti raccolte, entrambe uscite nel 1927 per Carabba, tradotte da Elisa (Elizaveta) Getzel, la cui figura non viene però approfondita nel libro.

Il breve secondo capitolo si intitola "Traduzione come resurrezione: Le memorie della duchessa d'Andria" e ricostruisce le vicende biografiche della vera protagonista del libro, la "nobile scrittrice napoletana" (così Croce nel 1945), per lo più da lei stessa raccontate nelle memorie, edite solo parzialmente. Quasi coetanea di Čechov, Enrichetta Capecelatro nasce a Torino nel 1863 e cresce tra Napoli, Firenze e Roma. Esordisce nel 1881 con il *Diario dantesco*, e nel 1888 pubblica la raccolta *Rime*, nella quale Croce trovò un paio di componimenti "che non sono più esercitazioni ed echi, ma poesie" (cit. a p. 87). Dal 1885 vive a Napoli, sposa di Riccardo Carafa, duca d'Andria. Approda alla traduzione relativamente tardi, per reagire al lutto per la morte del marito, scomparso nel 1920. Inizia allora a studiare il russo e avvia una intensissima, quasi titanica, attività di traduzione ("più di una trentina i volumi che ho tradotto"). Viene cooptata anch'essa dalla Slavia di Polledro, per la quale compie nel 1928 la traduzione di *Guerra e pace*, successivamente rivista da Leone Ginzburg per l'edizione Einaudi del 1942 (sul contributo culturale della duchessa nella russistica italiana si veda anche M. Caratozzolo, *Note sull'attività di Enrichetta Carafa d'Andria nell'ambito della russistica italiana*, in *Il territorio della parola russa. Immagini*, a cura di R. Casari, U. Persi, M.C. Pesenti, Vereja, Salerno 2011, pp. 53-70).

Il terzo capitolo del libro, intitolato "1936. Le novelle di Čechov e le traduzioni della duchessa d'Andria", prende in esame i dodici racconti čechoviani della raccolta. Poiché si tratta di racconti brevi degli anni Ottanta, il capitolo si apre con un preambolo sulla poetica del giovane Čechov, che poggia su alcuni autorevoli studi, tra cui quelli di Čudakov, Kataev, Suchich, Ejchenbaum. Si entra poi in merito della "poetica della traduzione" della duchessa d'Andria, seguendo un andamento a ritroso, in base al quale si parte dal testo italiano e si risale all'originale russo. Il proposito è quello di pensare, in sintonia con quanto suggerisce Even-Zohar, "la letteratura tradotta come un sistema che è parte integrante di ogni letteratura nazionale" (p. 16). Di ciascun racconto trasposto in italiano vengono vagliate alcune concrete scelte traduttive compiute dalla duchessa, mettendole talvolta a confronto con altre traduzioni dello stesso racconto. Quasi sempre la duchessa esce vincitrice da queste analisi contrastive: traduce senza appesantire la prosa cristallina čechoviana, senza alterarne il ritmo e senza sottrarsi all'intenzionale ripetitività lessicale dell'autore, rispettosa di dettagli e sfumature, i quali hanno nell'economia narrativa di Čechov

uno straordinario peso specifico. Oltre a rivalutare l'esperienza storica della traduzione, la monografia invita dunque a prestare più attenzione a questa letterata di talento, la cui prosa di traduttrice – è questa la tesi più forte del libro – è invecchiata molto meno rispetto a quella di altri (e più famosi) traduttori dell'epoca. “Mi sento di scommettere, – scrive Marcucci – che le versioni della duchessa d'Andria risultino decisamente più vive e meno linguisticamente stagionate all'orecchio di un lettore d'oggi” (p. 155).

RAISSA RASKINA

Galina Babak, Aleksandr Dmitriev, *Atlantida sovětskogo nacmodernizma. Formal'nyj metod v Ukraine (1920-e – načalo 1930-ch)*. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2021, 784 pp.

Babak and Dmitriev's book is an impressive attempt at providing a comprehensive reconstruction of the history of formalist practices in Ukrainian culture of the first half of the 20th century. However, as the sheer size of the book itself might suggest, its scope goes well beyond a discussion of what Ukrainian formalism was and how it interacted with its Russian model and interlocutor. As a matter of fact, we can read *Atlantida sovětskogo nacmodernizma* as both a book on formalism in Ukraine and a larger contribution to the history of literary theory and literary culture in Ukraine between the late imperial and the Soviet age. The double nature of the book, which in order to discuss a specific topic has to address its subject from a much broader departure point, is one more reminder of the dearth of scholarly literature on Ukrainian literature and culture.

The book is divided into five parts, each of which comprises a number of chapters, an introduction, a conclusion, and some additional materials. The first part, which focuses on the sources of Ukrainian formalism, provides readers with a presentation of the work of the most influential literary scholars of the early twentieth century active in the field of Ukrainian culture and/or on the territory of Ukraine, including Oleksandr/Aleksandr Potebnja, Vladimir/Volodymyr Perec, and Ivan Franko. While many a russianist might be surprised by seeing the name of Perec in this context, Babak and Dmitriev's discussion of his work in the field of Ukrainian literature and his engagement for both Ukrainian studies and the Ukrainian language is an important step towards a fuller recognition of his legacy. The fourth chapter of the first part presents Franko, generally viewed as the number two Ukrainian writer right after Taras Ševčenko, as a key figure in the development of Ukrainian literary studies. Thanks to his familiarity with several western and central European languages and contexts, which made