

Marzia Dati

# Traduzione intersemiotica: Il Demone



Particolare di *Tamara e il Demone*. Galleria Tretjakov di Mosca

Nelle illustrazioni Vrubel' sceglie un tipo di strategia traduttiva che mira alla riproduzione ancora abbastanza fedele degli elementi poetici, anche se, nel riassegnare gli elementi, il pittore amplifica il paesaggio e lo sfondo.

eBook n. 73  
Pubblicato da *LaRecherche.it*

[ Saggio ]

**Un caso di traduzione intersemiotica: il Demone di  
M. Lermontov e il Demone di M. Vruble'**

*Tutte le opere originali delle immagini inserite in questo eBook sono conservate, tranne dove diversamente indicato, alla galleria Tretjakov di Mosca.*



*Copertina del testo di M. J. Lermontov*

# Il Demone <sup>1</sup>

## *Parte prima*

### I

*Il proscritto dei cieli, il triste demone  
Volava sulla terra dei peccati,  
E i ricordi dei felici giorni  
Si affollavano nella sua memoria:  
Dei giorni in cui nelle celesti plaghe  
Egli luceva puro cherubino  
E la cometa fuggitiva a lui  
Un amico saluto rivolgeva,  
E amabilmente gli parlava. Allora  
Attraversando le eterne nebbie,  
Avido di conoscenza, seguiva  
Le nomadi carovane di stelle  
Nelle plaghe del cielo immense sparse;  
quando credeva ed amava: felice  
primogenito di tutto il creato!  
Non conosceva il dubbio e non il male,  
Né minacciava la sua mente lunga  
Di sterili tempi serie dolente...  
E molte, e molte altre cose, e di tutto,  
di ricordar la forza non aveva.*

---

<sup>1</sup> M. J. Lermontov, *Il Demone*. Traduzione di Eridano Bazzarelli, Edizioni BUR, 2006 Milano

## II

*Respinto da remoti tempi, errava  
Senza asilo nel deserto del mondo:  
E i secoli inseguivano i secoli  
Come un minuto dietro l'altro in una  
Successione monotona e annoiante;  
Signore di una terra miserabile  
Senza piacere seminava il male.  
In nessun luogo trovava la sua arte  
Una qualche resistenza, e per questo  
Anche il male gli diventò noioso.*



*Il Demone, primo schizzo di Vrubel'*

Nella fantasia comune il *Demone* di M. Lermontov<sup>2</sup> si sovrappone spesso al *Demone* di M. Vrubel<sup>3</sup> e viceversa. Esiste una vastissima letteratura sui due Demoni, che hanno tormentato a tal punto i due autori tanto da assumerne una dimensione ossessivo–compulsiva. Pertanto il motivo letterario e artistico del Demone varca i confini meramente poetici e pittorici, insinuandosi nell’esistenza dei due autori, fino a diventarne il loro incubo e fobia.

Lermontov scrisse ben otto redazioni del poema *Il Demone* tra il 1829 e il 1841, ma esso riappare spesso in altre liriche. Vrubel’ realizza prima le illustrazioni al poema di Lermontov, poi esegue i suoi capolavori il *Demone seduto*, il *Demone in volo* e i due *Demoni caduti*<sup>4</sup>, gli ultimi due in particolare, realizzati nel 1902, possono essere considerati la sintesi dei “tentatori caucasici”.

L’intento di questo lavoro è quello di vedere che tipo di *traduzione intersemiotica* o *trasmutazione*, per dirla in termini jakobsiani, ha attuato Vrubel’ nel tradurre il testo poetico di Lermontov in pittura e soprattutto che tipo di prodotto finale, cioè quale metatesto, ha ottenuto.

La traduzione intersemiotica del Demone di Lermontov, realizzata da Vrubel, non è la sola, esiste infatti un’altra

---

<sup>2</sup> Michail Jurevic Lermontov (1814-1841) è una delle personalità letterarie più importanti del Romanticismo russo. Poeta, scrittore e drammaturgo fu contemporaneo di A. S. Puskin (1799-1837) e come lui morì i duello. Autore oltre a “Il demone” di “Un eroe del nostro tempo”, il suo capolavoro in prosa che uscì nel 1840 un anno prima della sua morte

<sup>3</sup> Michail Vrubel’ (1856-1910) massimo esponente dell’Art Nouveau e del simbolismo russi, eccelse oltre che nella pittura, anche nelle arti applicate come la ceramica, la maiolica e la scultura in vetro.

<sup>4</sup> *Demone seduto*, 1890, Mosca Galleria Tretjakov, *Demone caduto*, 1901, Mosca, Museo Puskin *Demone in volo*, schizzo, acquarello, guash, 1902, Galleria Tretjakov, *Demone caduto*, 1902, Mosca, Galleria Tretjakov

traduzione che appartiene però al genere musicale, ovvero l'opera *Il Demone* (1875) del compositore Anton Rubinstein su libretto di Apollon Maikov e Pavel Vieskovatij<sup>5</sup>.

Naturalmente per il *Demone* di Lermontov non è applicabile la definizione del pirandelliano Conte di Caylus, secondo cui il maggiore o minore valore di una poesia può essere determinato dal fatto che essa possa essere o no tradotta da un pittore in un quadro, il suo valore poetico è innegabile a prescindere dalle illustrazioni e dai quadri di Vrubel', anche se sollevò notevoli critiche tra i suoi contemporanei come quella di S. P. Sevyrev, che, difensore delle teorie letterarie, nel 1841 sosteneva che l'opera di Lermontov è “*come l'abito di Arlecchino, cucito con pezzi e pezzetti*”.<sup>6</sup> Nel ventesimo secolo, invece, all'interno della scuola formalista sovietica, si evidenzia l'originalità del poema: l'autore infatti, parte dai modelli byroniani e schilleriani, distacandosene gradualmente fino ad acquisire una sua peculiarità che va ricercata all'interno della tradizione autoctona russa, in particolare in A. Puskin.<sup>7</sup>

E l'influsso del *Demone* di Lermontov fu enorme anche in molti poeti russi del ventesimo secolo, quali K. Balmont, A. Blok, V. Majakovskij, B. Pasternak e M. Gorkij i quali non rimasero immuni allo straordinario fascino del *Demone* di Lermontov.

---

<sup>5</sup> Anton Grigorevic Rubinstien (1829-1894), pianista e compositore, a lui si deve la fondazione del conservatorio nel 1862 a Pietroburgo, che lui stesso diresse, a più riprese, per diversi anni. Celebrato come uno dei massimi virtuosi per la tecnica eccezionale, la sua copiosa produzione, per lo più di carattere brillante, è oggi in gran parte dimenticata ad eccezione dell'opera *Il Demone* (1875) rappresentata ancora in Russia, ad essa appartengono sei sinfonie, cinque concerti per pianoforte ed orchestra, dieci quartetti e altra musica sinfonica e da camera.

<sup>6</sup> Michel Thiery, *Le Demon*, Editions du Progres, Moscou, p. 41

<sup>7</sup> Ivi p.42

L'ultima rielaborazione del *Demone* risale al 1841 quando Lermontov giunse a Pietroburgo in licenza dal Caucaso. Il poema non venne pubblicato finché egli fu in vita, ma girava in copie manoscritte. Il poeta iniziò l'opera sotto l'influsso del *Caino* (1821) di Byron e *The loves of Angels* (1823) di Thomas Moore e vi lavorò praticamente tutta la vita. Le prime cinque redazioni del 1829, 1830, 1831 e del 1833-34 vedono l'azione proiettata su uno sfondo irrealistico, in una specie di meridione illusorio, mentre le ultime tre (8 settembre 1838, 4 dicembre 1838, 1841) sono ambientate sui monti caucasici. La creatura tentata, che nelle prime varianti è una monaca, diventa la principessa georgiana Tamara. Influirono molto sull'ultima redazione alcune leggende caucasiche allora molto in voga. Nell'ottava variante, Lermontov aveva escluso, per motivi di censura, una parte del dialogo tra il Demone e Tamara, reinserta poi in epoca sovietica.

Alla fine dell'Ottocento, esattamente nel 1890-1891, Vrubel' realizza, su commissione, le illustrazioni del poema di Lermontov insieme alle illustrazioni di altre poesie del poeta<sup>8</sup>. Oltre a lui, sono chiamati a partecipare all'illustrazione dell'opera in tre volumi i migliori pittori contemporanei: Iljia Repin, Vasilij Surikov, Vasilij Polenov e molti altri. I disegni presentati dall'artista suscitano perplessità e irritazione presso gli altri redattori proprio a causa della singolarità dell'esecuzione: il pittore infatti illustra

---

<sup>8</sup> Le illustrazioni sono realizzate con la tecnica dell'acquarello e sono conservate a Mosca presso la Galleria Tretjakov.



i nodi fondamentali del soggetto realizzando disegni di grande dimensione, più adatti alle decorazioni d'interno che ad un libro, il loro carattere di opera di cavalletto è definito inoltre dal dettaglio di lavorazione di ciascun foglio: tale è il disegno che rappresenta la scena in cui il Demone consola Tamara costernata per la morte del fidanzato.

Contemporaneamente alle illustrazioni, Vrubel' dipinge il *Demone seduto* (1890), e solo successivamente esegue *Il Demone in volo* (1899), *il Demone caduto* (1901) e l'ultima versione del *Demone caduto* (1902), in quest'ottica potremmo dire che le illustrazioni al poema sono un campo di prova e di sperimentazione mentre il *Demone caduto* rappresenta, come abbiamo già detto, una sintesi dei demoni precedenti

Vrubel' subisce una sorta di infatuazione e turbamento dal *Demone* di Lermontov fin dal periodo in cui si trovava a Kiev (1884), egli amava talmente tanto il poema che lo conosceva a memoria. Molti contemporanei ritengono che l'immagine del Demone gli fosse stata ispirata dall'opera del già citato Anton Rubinstein che Vrubel' aveva ascoltato a Kiev. Il primo progetto demoniaco di Vrubel' conserva i personaggi fondamentali del poema. L'artista aveva in realtà concepito una Tetralogia, cioè quattro quadri: il Demone, Tamara, la morte di Tamara e Cristo accanto alla tomba con l'immagine del Demone. Questi Demoni avevano le sembianze di una donna cattiva, sensuale e anziana, dipinto di grigio con l'effigie piatta della testa e del torso. Come si legge in alcune sue lettere, Vrubel' aveva spiegato che il Demone doveva

essere uno spirito che dovesse unire in sé sia l'aspetto femminile che l'aspetto maschile, così infatti lo descrive “*spirito non tanto cattivo, quanto sofferente e afflitto, ma ciononostante, spirito autoritario e maestoso*”<sup>9</sup>.

Non convinto decide di recarsi a Costantinopoli per trovare ispirazione. Nel 1889 Vrubel', tornato a Mosca, si accinge a dipingere il suo primo *Demone*. Inizialmente voleva dipingere una figura seminuda, seduta, giovane, alata, pensosa, verso la quale si protendevano i rami di un giardino in fiore. Ma durante l'esecuzione Vrubel' cambiò più volte l'intento. Un suo caro e intimo amico, il pittore Konstantin Korovin ci racconta che “*Vrubel' cambiava di continuo la composizione, non c'era fine alla sua fantasia. Le decorazioni erano di forma particolare: oggi le ali di un condor e già verso sera fiori stilizzati di forme e colori inusitati. All'improvviso, poi, tutto veniva ridipinto in altre forme e altra composizione*”<sup>10</sup>.

Nella variante finale del *Demone seduto*, il Demone è un giovane gigante, con un torso nudo, possente e braccia tragicamente piegate, situato in uno spazio fantastico. I riflessi rossastri del tramonto tingono una nebbia color lilla. Dietro la schiena del Demone risplendono enormi fiori inconsueti, che ricordano concrezioni di cristalli trasparenti rassomiglianti ad ali. Lo strano e bellissimo volto del Demone è sognante e triste. Dai suoi occhi sgorga una

---

<sup>9</sup> Lettera di A.A. Vrubel' ad A.A. Vrubel'. Charchov, 11 settembre 1886, in E.P.Gomberg-Verzbinskaja, Ju.N. Podkopaeva, 1976, p.118

<sup>10</sup> Ibid., p.24

lacrima. Il suo aspetto è duplice: ci sono la forza e l'impotenza, la speranza e la disperazione.

Dopo una breve parentesi, alla fine degli anni Novanta, Vrubel' ritorna al tema demoniaco. Nel 1899 comincia a dipingere una grande tela a forma di fregio, *Il demone in volo*, con una maestosa figura alata che si libra sulle cime dei monti. Insoddisfatto di questo lavoro, si mette con foga ad un nuovo progetto. Uno dopo l'altro appaiono gli schizzi del *Demone caduto*, adagiato sulla schiena, più espressivi e più decorativi in quanto a soluzione plastica. In una variante iniziale, uno schizzo luminosamente colorato ad acquerello, il demone giace nell'anfratto di una roccia. Il suo corpo mascolino, forte e bellissimo, è adagiato su un manto riccamente decorato. Parrebbe riposare, non fosse la comoda posizione della figura: la testa è eretta. Un braccio è piegato sotto la testa. Il volto è concentrato come se stesse preparando un atto di vendetta e di lotta. Probabilmente la staticità di questa immagine non piacque molto a Vrubel' tanto che negli abbozzi successivi, nella mano del demone compare una spada; in un altro il suo corpo, collocato sopra una corrente impetuosa, si trasforma in una vignetta, fra ali ornate di disegni.

Vrubel' lavora di continuo, giorno e notte senza interrompersi. Ed ecco che prima della redazione definitiva cambia nuovamente la posa del demone: con le due braccia dietro la testa, tenta di precisare meglio il luogo d'azione, dipingendo lo sfondo con imponenti montagne, le cime innevate che si colorano dei raggi del sole al tramonto. Il

quadro esprime una ribellione che deriva dalla pittura stessa, piena di tensione appassionata dove le diagonali s'intersecano, dove il colore è un'intera cascata di tinte d'oro, lilla e rosa. La testa del Demone cinta da uno scintillante diadema si trova al centro di piume sparse di pavone. Il volto, piccolo e strano, spira odio e disprezzo, gli occhi irradiano freddo. Il *Demone caduto* aveva per l'artista un fine programmatico, visto che intendeva esporlo al Salone di Parigi sotto la denominazione di *Icone*. Vrubel' non smette di rielaborare il quadro nemmeno alle mostre di Mosca e Pietroburgo in cui il Demone appare nel 1902.

Tra i contemporanei il *Demone* suscita sentimenti contrastanti, se da un lato c'è un enorme entusiasmo, dall'altra avanzano riserve per la mancanza di verosimiglianza anatomica del corpo del Demone; Vrubel' spiegherà che la torsione e la deformazione esprimono il desiderio di allontanarsi il più possibile dalla natura, paventando una rappresentazione troppo terrena dello spirito.

Analizzando i *Demoni* di Vrubel' in un'altra prospettiva che non è quella propriamente artistica, possiamo dire che essi rappresentano un esempio evidente di traduzione intersemiotica o trasmutazione del testo lermontoviano, secondo la definizione che Roman Jakobson ci fornisce nel suo studio più noto, *Saggi di Linguistica generale*.<sup>11</sup> Jakobson, parlando degli aspetti linguistici della traduzione, sostiene

---

<sup>11</sup> Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966, p.57

che si possono distinguere tre modi di interpretazione del segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua o in un sistema di simboli non linguistici. Da questi principi egli enuclea tre tipi di traduzione: 1) la *traduzione endolingvistica* o *reformulazione* che consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2) la *traduzione interlinguistica* o *traduzione propriamente detta* che consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; 3) la *traduzione intersemiotica* o *trasmutazione* che consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici. Secondo invece la teoria hjemsleviana degli “strati”<sup>12</sup>, che contribuiscono a formare i “piani” dell'espressione e del contenuto di un linguaggio, esiste la traduzione intersemiotica quando vi è la riproposta, in una o più semiotiche con diverse sostanze dell'espressione, di una forma del contenuto intersoggettivamente riconosciuta come legata, ad uno o più livelli di pertinenza alla forma del contenuto di un testo di partenza. Nella traduzione intersemiotica, cambiando strategia traduttiva e i modi del tradurre il testo di arrivo cambia completamente, tanto che spesso si apre a piste interpretative che possono divenire vere e proprie risemantizzazioni.

---

<sup>12</sup> Louis Trolle Hjelmslev (Copenaghen, 3 ottobre 1899 – Copenaghen, 30 maggio 1965) linguista e filosofo, è il maggior rappresentante dello strutturalismo europeo.

Umberto Eco<sup>13</sup> riformula la distinzione proposta da Jakobson sui tre tipi di traduzione, presentando uno schema classificatorio più articolato, in cui la traduzione propriamente detta, ovvero la traduzione tra lingue naturali, è un tipo di interpretazione al pari di altri tipi di interpretazione che possono riguardare sia lo stesso sistema semiotico, sia sistemi semiotici diversi. Ogni traduzione è cioè un'istanza di interpretazione, ma non viceversa. Volendo rappresentare questa sistematizzazione concettuale in un diagramma ad albero si avrebbe interpretazione come termine radice, distinguendo poi tra interpretazione all'interno dello stesso sistema di segni, come ad esempio la traduzione intralinguistica e la riproduzione in scala di opere d'arte e interpretazione tra sistemi diversi. In questo secondo caso Eco fa un'ulteriore distinzione tra due tipi di interpretazione, quella in cui cambia la sostanza, come nella traduzione tra lingue naturali e nella riproduzione a stampa di un'opera pittorica e quella in cui cambia la materia e non solo la sostanza semiotica detta adattamento e trasmutazione, come ad esempio nella versione filmica di un romanzo o la traduzione in dipinto di una poesia.

Nel tipo di traduzione intersemiotica effettuata da Vrubel' siamo di fronte ad un contenuto che è lo stesso e identico al testo di partenza, ma, attraverso un tipo particolare di strategia traduttiva, si è ottenuto un prodotto, cioè il testo d'arrivo, che è il risultato di una vera e propria risemantizzazione del testo di partenza.

---

<sup>13</sup> Eco U., *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003

Il processo di traduzione da un testo poetico ad uno pittorico potrebbe essere sintetizzata nel seguente modo:

POESIA

TESTO VERBALE SCRITTO

**TRADUZIONE**

TESTO PITTORICO

QUADRO

Nel caso di traduzione preso qui in esame, si è usato il termine testo sia che si parli di testo poetico (testo di partenza) che di testo pittorico (testo di arrivo). La definizione di testo che ci dà C. Segre <sup>14</sup>secondo cui “*Il testo, che deriva dal latino textus, “tessuto”, sviluppa una metafora in cui le parole che costituiscono un’opera sono viste, dati i legami che la congiungono, come un tessuto. Questa metafora, che anticipa le osservazioni sulla coerenza del testo, allude in particolare al contenuto del testo, a ciò che sta scritto in un’opera*”, può risultare utile, trascurando il fatto che egli si riferisce a “parole” e a “scritto”, la possiamo trasferire a qualsiasi tipo di opera, non solo letteraria ma anche musicale, pittorica e cinematografica.

Parlando di testo poetico e di testo pittorico va sottolineato che essi implicano due tipi di linguaggio diversi: il linguaggio verbale, che è discreto, e il linguaggio iconico,

---

<sup>14</sup> Segre C. *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p.28-29

che è continuo. Questa è un'importante distinzione in quanto, mentre nei linguaggi discreti è possibile distinguere un segno dall'altro, nei linguaggi continui il testo non è divisibile in segni. Lo ha spiegato efficacemente J. Lotman: *“L'impossibilità di una traduzione precisa dei testi da linguaggi discreti a linguaggi non discreti/continui e viceversa discende dalla loro struttura diversa per principio: nei sistemi linguistici discreti il testo è secondario in relazione al segno, ossia si divide distintamente in segni. Distinguere il segno come unità elementare iniziale non costituisce difficoltà. Nei linguaggi continui è primario il testo, che non si divide in segni, ma è esso stesso segno, o isomorfo a un segno”*.<sup>15</sup>

Un altro problema che si pone nella traduzione intersemiotica è quello della scelta delle parti da tradurre: il “traduttore” attua delle scelte che gli permettono di selezionare quali saranno gli elementi che andranno a costituire il “tessuto” del testo di arrivo. È necessario quindi impostare una strategia traduttiva che razionalmente consenta di decidere quali “parti”, quali componenti del testo sono le più caratterizzanti, e quali invece possono essere sacrificate in nome della traducibilità di un'altra parte del testo. Come afferma C. Cluver<sup>16</sup>, è inevitabile che una traduzione non sia equivalente all'originale e che contenga nel contempo di più o di meno dell'originale: *“Any translation will inevitably offer both less and more than the source text. A translator's success will depend [...] also on the decisions made as to*

---

<sup>15</sup> Lotman Juri, *Izbrannye stat'i v trech tomach*, Vol 1, *Stat'i po semiotike I tipologii kultury*. Tallin, Aleksandra, 1992 p.38

<sup>16</sup> Cluver, C, *On intersemiotic transposition*. *Poetics today*, vol.10, n.1, Tel Aviv, in the Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1989, p. 61



*what may be sacrificed [...]” (“Qualsiasi traduzione offrirà inevitabilmente sia qualcosa in meno che in più rispetto al testo originale. Il successo di un traduttore dipenderà [...] anche dalle decisioni prese riguardo a ciò che può essere sacrificato [...])”).*

Può succedere tuttavia che talvolta il traduttore non sia consapevole delle proprie scelte, perchè le ha compiute in modo irrazionale. Questo processo avviene non solo nella traduzione intersemiotica ma anche nella traduzione endolinguistica e interlinguistica, in quest’ultima in particolare gli aspetti denotativi e connotativi, le immagini, i suoni, i ritmi, le strutture sintattiche, la coesione lessicale, i riferimenti intratestuali e intertestuali sono alcune componenti che possono non ritrovarsi nel testo tradotto senza che questo salti subito all’occhio.

Nella traduzione intersemiotica, la scelta delle parti da tradurre e di quelle da sacrificare è ben più evidente: il traduttore intersemiotico è infatti costretto a dividere il testo originale in parti (non importa in che modo: denotazione/connotazione, espressione/contenuto, dialoghi/descrizioni, rimandi ipertestuali/intratestuali ecc.) e a smontare l’originale in queste parti, trovare per ciascuna un traduttore e rimontarle ricreando la coerenza e la coesione che sono l’essenza di un testo; per dirlo ancora in altre parole, la traduzione intersemiotica comporta una sorta di scomposizione dell’originale in elementi e l’individuazione di componenti atte a tradurre tali elementi nell’ambito della coesione del testo tradotto.

Per una maggiore esemplificazione si propone il seguente schema:

## SCOMPOSIZIONE ELEMENTI

### STRATEGIA TRADUTTIVA

### RIASSEGNAZIONE DEGLI ELEMENTI

### CAMBIAMENTI

- Aggiunta
- Amplificazione
- Conservazione
- Modifica
- Riduzione
- Soppressione

### SINTESI

### NUOVA COESIONE NEL METATESTO E RISEMANTIZZAZIONE

Un ultimo aspetto importante della traduzione intersemiotica è quello della traducibilità. Dato che il testo originale e il testo tradotto, o metatesto, sono difficilmente raffrontabili con parametri precisi, i concetti di “traducibilità” e “adeguatezza” possono essere considerati solo in termini convenzionali. Se per la traduzione testuale

vale il principio in base per cui un originale può originare numerose traduzioni, diverse ma tutte potenzialmente adeguate, per la traduzione intersemiotica tale potenzialità è ulteriormente amplificata, al punto che è inconcepibile qualsiasi tentativo di ritradurre un testo nel linguaggio originario sperando di ritrovare, come frutto di tale processo, il testo originale. Come afferma P. Torop <sup>17</sup>, è impossibile riconoscere il testo che sia stato ritradotto all'inverso, poiché risulta un testo nuovo.

Alla luce di quanto detto è naturale chiedersi che tipo di scelte abbia fatto Vrubel' nel tradurre il testo di Lermontov, se le scelte sono state condotte in modo razionale o irrazionale e che tipo di strategia traduttiva ha messo in atto.

Il poema di Lermontov racconta dell'amore del *Demone* per la bellissima Tamara. Il *Demone* lermontoviano è “*signore della conoscenza e della libertà, nemico dei cieli e male della natura*”. “*L'esiliato del Paradiso*” è condannato a peregrinazioni eterne, compie indifferentemente il male, disprezzando e odiando il mondo, nostalgico della primitiva beatitudine nella “*dimora della luce*”. “*Il deserto della sua anima muta*” è trasfigurato dall'incontro con Tamara che danza: il Demone si apre al bene, all'amore e alla bellezza. Il Demone fa morire il fidanzato della fanciulla e penetra nel monastero dove lei si è ritirata, attrae Tamara con la bellezza e l'infinità del cosmo e con la promessa di potere sul mondo. L'amore potrebbe restituirlo al bene e al cielo, ma Tamara muore e le speranze

---

<sup>17</sup> Torop P., *La traduzione totale*. A cura di B.Osimo. Modena, Logos-Guaraldi, 2000. Ed. Or.Total'nyj perevod. Tartu, Edizioni Università di Tartu, p.135

del *Demone* non si avverano. E l'essenza vera del poema lermontoviano sta proprio nella sconfitta del Demone, il quale aveva inteso di raggiungere l'armonia attraverso il delitto e l'egoismo usando l'amore per Tamara, ma lei sinonimo di purezza viene salvata.

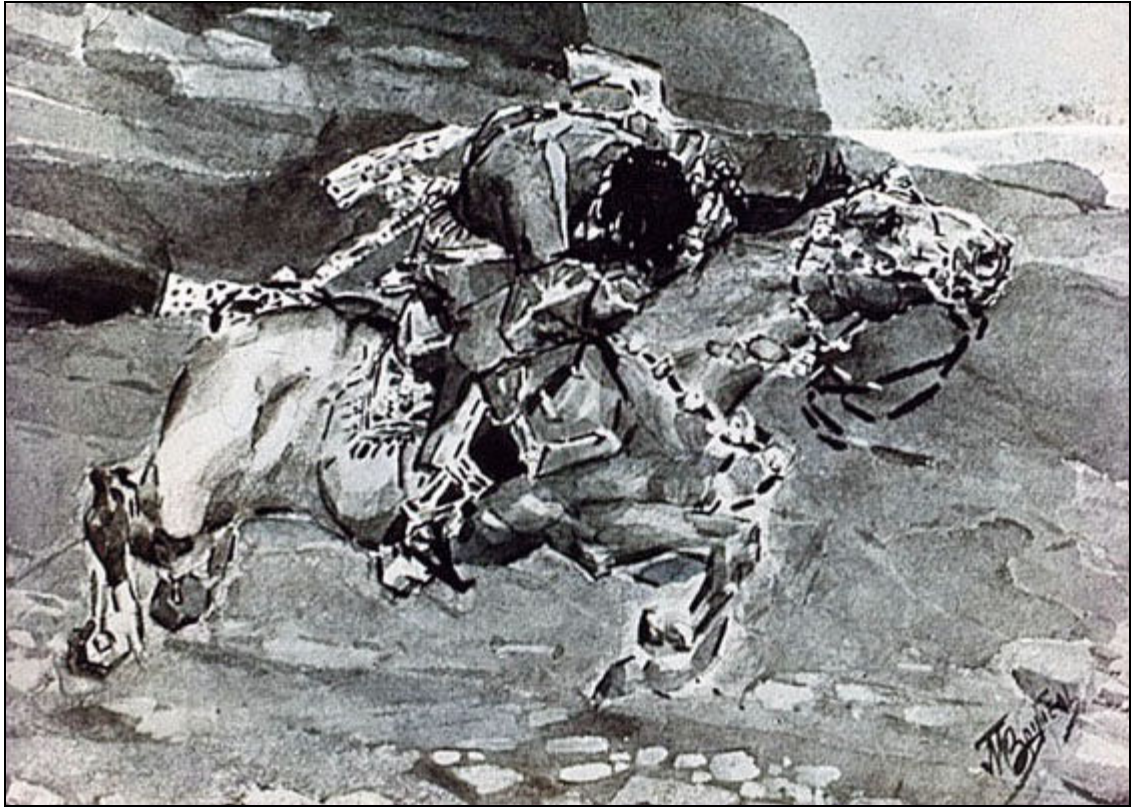
Il poema come sostiene Eridano Bazzarelli<sup>18</sup> “È una proiezione su piani alti, di incontri fra la terra e gli altri mondi, di tragedie che sulla terra, in termini più umili, si compiono continuamente: la differenza di forza e qualità spirituali tra due persone che si sentono attratte da un legame d'amore. Il Demone è privo di un vero sentimento d'amore, Tamara sente un vero sentimento d'amore e ne è degna. Così tutto ritorna al suo punto: il Demone spirito del dubbio e della materialità, resta chiuso nella sua solitudine. Tamara torna al suo luogo d'origine che è il cielo.”

Vrubel' nelle illustrazioni, sceglie i nodi fondamentali del soggetto di Lermontov, come è visibile in *Il demone a cavallo*, *Il pianto di Tamara*, *Tamara e il Demone*, *Tamara nella tomba*, ma, man mano che dalle illustrazioni arriva all'incarnazione pittorica nei quadri, Vrubel' si concentra solo sulla figura del Demone: sfronda ulteriormente il materiale poetico fino ad arrivare a concentrarsi sull'essenza del pensiero lermontoviano cioè la *божественная скука*<sup>19</sup> e a tradurla nel linguaggio iconico.

---

<sup>18</sup> Eridano Bazzarelli, *Il Demone*, Milano, 2006, Edizioni BUR, p.28

<sup>19</sup> Trad “*tedio divino*”



*Il Demone a cavallo*



*Tamara nella tomba*



*Il pianto di Tamara*



*Tamara e il Demone*



*Il Demone e Tamara*

Vrubel' sceglie un tipo di strategia traduttiva che mira alla riproduzione ancora abbastanza fedele degli elementi poetici, anche se, nel riassegnare gli elementi, il pittore amplifica il paesaggio e lo sfondo. È proprio lo sfondo del foglio che sembra essere occupato dagli arabeschi dei tappeti orientali. *“Decorativo, sempre e solo decorativo”*, sono le parole di Vrubel' raccolte da un amico, il pittore Konstantin Korovin<sup>20</sup>, che seguiva il processo di realizzazione delle illustrazioni. La ricerca dell'effetto decorativo non è fine a se stessa, essa conduce lo spettatore dentro il mondo poetico della favola orientale e il ritmo inquieto delle particelle ornamentali esprime il turbamento e l'inquietudine di Tamara tentata dal Demone: *“Ella, balzando guarda intorno... / un turbamento senza nome / è nel suo petto; strazio, tema, fiamma / d'estasi sono nulla al paragone. / Avvamparono tutti i sensi di lei / l'anima infranse le proprie catene, / le corse fuoco per le vene, / e quella nuova portentosa voce / ancora le pareva risonare / ed il bramato sonno sul mattino / gli stanchi occhi le chiuse; / ma come un sogno profetico e strano / le conturbò la mente<sup>21</sup>”*. Il paesaggio caucasico di Lermontov è asimmetrico ed aspro, fatto di labirinti e montagne scoscese, di architetture di ghiaccio che cambiano le luci e i colori, di sentieri sospesi, di spuntoni rocciosi che Vrubel' sapientemente traduce con una prospettiva tridimensionale, infatti gli sfondi delle illustrazioni vengono frantumati dal pittore in mille sfaccettature come se fossero visti attraverso un prisma. Sembrerebbe che Vrubel' utilizzi come strategia traduttiva il principio fondamentale della poetica simbolista,

---

<sup>20</sup> Op. cit., p. 251

<sup>21</sup> Op.cit., p. 677



ovvero “*L’infinita quadratura del cerchio per mezzo di poligoni*”<sup>22</sup>, che gli permette di costruire forme volumetriche su una superficie piana, una sorta di percezione della forma in cristalli che è stata considerata retrospettivamente dalla critica degli anni Dieci come un presentimento del cubismo.<sup>23</sup>

In effetti in questo caso possiamo condividere quanto afferma M. Schapiro riguardo il fattore stilistico ovvero il canone dell’arte dominante in un determinato periodo che possiede un modo di rappresentare una scena rispetto all’ambiente o alle modalità d’azione: “*Così come gli interessi della contemporaneità colorano il testo nell’atto della lettura, allo stesso modo lo stile artistico pervade e trasforma ciò che prende dal testo. E ogni nuovo stile introduce una tendenza caratteristica nella concezione di un soggetto*”<sup>24</sup>. Così potrebbe accadere che le successive rappresentazioni di un tema variano a seconda dello stile e delle competenze intertestuali all’opera in un’epoca diversa e quindi possono verificarsi continui casi di risematizzazioni operate dalla trasmutazione pittorica di un singolo testo nel corso del tempo.

Nelle illustrazioni il protagonista del poema ha quasi sembianze femminili, il volto è bellissimo, non privo di dolcezza, nella sontuosa chioma di capelli, nella toga che scende dalle spalle nude, c’è qualcosa del baritono operistico.

---

<sup>22</sup> Allenov Michail, Dmitreva Nina, Medvekova Olga, *L’arte russa*, Milano, Garzanti, 1993, p. 375

<sup>23</sup> Si dice che nel 1906 a Parigi, in occasione di grande esposizione di arte russa, un’intera sala venne dedicata alle opere di Vrubel’, all’epoca già cieco e irrimediabilmente condannato dalla malattia. Il pittore russo Sudjekin che accompagnava Djaghilev, l’organizzatore dell’esposizione, racconta nei suoi ricordi, come nella sala, solitamente deserta, avesse osservato un uomo tarchiato che era rimasto là per ore davanti ai quadri di Vrubel’, quell’uomo era Picasso.

Nella piega della figura del Demone (la testa di profilo, le spalle di fronte) si avverte la suggestione dell'arte egizia e assira.

Nell'illustrazione che chiude il libro l'immagine del Demone è più austera ed eroica. Nel suo volto asimmetrico, dagli occhi allungati come quelli di una belva è sottolineata la sua stranezza. La chioma riccioluta è risolta in modo ornamentale. Il volto ispira disperazione e odio ed è pervaso di alterigia. Questa illustrazione è la traduzione esatta dei versi conclusivi del poema. *“E di nuovo rimase egli, il superbo,/ solo nell'universo,/ senza speranza e senza amore!”*<sup>25</sup>

Possiamo dire che le illustrazioni sono un terreno di esercitazione per Vrubel' che lo condurranno alla realizzazione dei quadri e a differenza di questi, potremmo dire che sono una traduzione abbastanza fedele al testo di partenza. Il pittore non perviene ancora ad una sintesi, che raggiungerà solo con il *Demone caduto*.

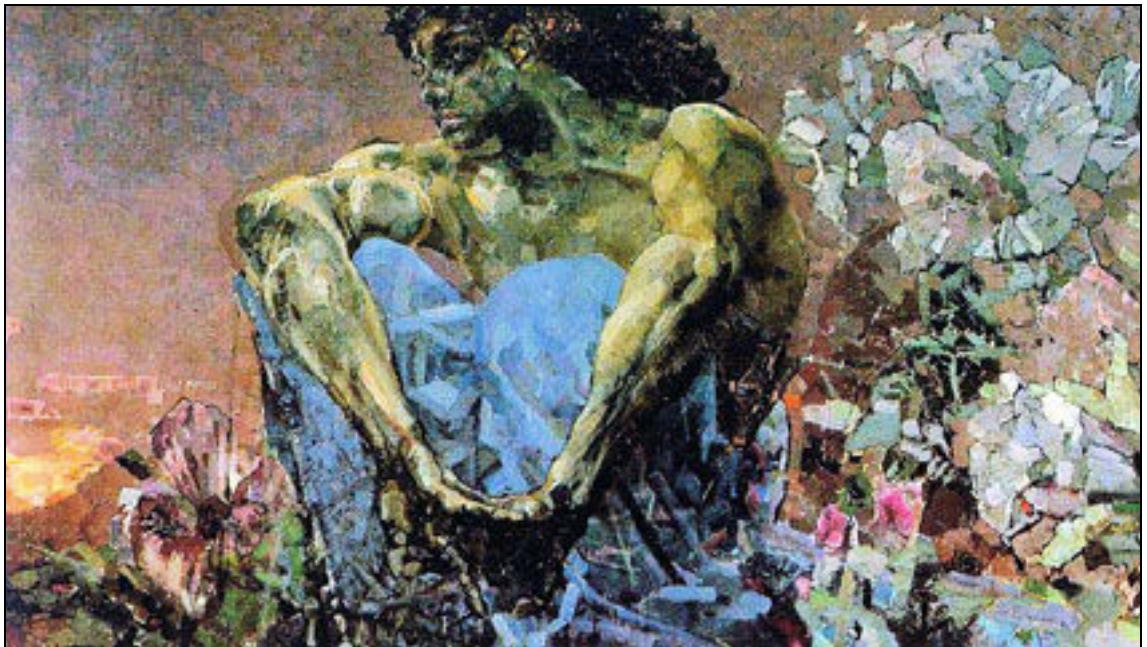
Vediamo adesso il primo Demone. La sua forma è ricca di reminescenze artistiche: il corpo è trattato in maniera scultorea ed evoca le immagini titaniche di Michelangelo. Nel colore, gli accordi possenti ispirati alla pittura veneziana, che il pittore aveva studiato da vicino durante il suo viaggio in Italia nel 1885, sono come rifratti in faccette preziose simili ai mosaici di Kiev, allo stesso tempo, la luce proveniente dall'esterno che fa scintillare il mosaico, si muta qui in luce che s'irradia dall'interno, come nelle vetrate.

---

<sup>24</sup> M. Schapiro, *Parole e immagini. La lettura e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Pratiche Parma 1985, p 5

<sup>25</sup> Op.cit., p. 683

In questo quadro Vrubel', nella scelta del materiale poetico da tradurre, elimina tutto ciò che non serve più e si viene a concentrare sulla figura del Demone. Nel processo traduttivo Vrubel' ha apportato delle modifiche: lo sfondo è scomparso, sono presenti soltanto i fiori rappresentati sotto forme di concrezioni di cristalli, che hanno solo una funzione ornamentale, viene ulteriormente amplificata la figura del Demone, è lui che impera sovrano nella tela in tutta la sua grandezza.



*Demone seduto*

Il Demone qui è maestoso, è una figura iperbolica, ma ci appare solo ed afflitto, stringe le ginocchia tra le braccia muscolose. Il suo volto è più addolcito rispetto a quello delle illustrazioni, si è tolto il mantello che indossava, ora ha il torso nudo.

Per usare l'espressione di A. Ripellino<sup>26</sup>, Vrubel' traduce in pieno il nucleo fondamentale della creazione lermontoviana, ovvero il *monodramma* del Demone, e insieme ad essa l'essenza vera del pensiero del poeta.

Vrubel' traduce il Demone come un essere indocile, protervo, altezzoso, univoco nelle passioni, incapace di arrivare a compromessi, è tetro e assorto in pensieri lontani, osserva gli uomini dall'alto e con disprezzo.



*Demone in volo*

Successivamente al *Demone seduto*, dopo una breve parentesi, Vrubel' comincia a dipingere un'enorme tela a forma di fregio, *Il demone in volo*, con una maestosa figura

---

<sup>26</sup> Op.cit., p. VIII

alata, che si libra sulle cime dei monti. Il quadro non viene portato a termine. Il *Demone* è informe, è un'immagine ipertrofica, quasi inguardabile. È un insieme di tinte, di forme che si assommano fino a creare una sorta di caos primordiale. La traduzione pittorica corrisponde nettamente al testo poetico che come sottolinea A. M. Ripellino “[...]un continuo migrare di masse[...]. La migrazione delle masse verbali indistinte è favorita dall'incertezza, dalla non solidità dei contorni. Gran parte della poesia lermontoviana è difatti un traboccante monologo, una confessione farraginosa, in cui sprazzi di alto lirismo balenano fra molta poesia subalterna.”<sup>27</sup>



*Demone caduto. Museo di Stato Russo, San Pietroburgo*

E arriviamo adesso al *Demone caduto*: in quest'opera la forma è tutto. La ribellione, l'ammutinamento derivano dalla stessa pittura, piena di tensione appassionata e sembra che una cascata di tinte risonanti di oro, lilla e rosa scaturiscano dall'intersecarsi espressivo delle diagonali. La testa del Demone cinta di uno scintillante diadema si trova al centro di piume sparse di pavone. Il volto piccolo e strano spira

<sup>27</sup> Op.cit., p.12

odio e disprezzo, gli occhi simili a preziosi cabochon, irradiano freddo.

Nella traduzione finale dell'ultimo Demone i cambiamenti apportati da Vrubel' sono particolarmente evidenti, il corpo del Demone è completamente modificato, è deformato in torsione, tanto che è difficile distinguerne i contorni, il volto ha conservato la sua forma anche se è notevolmente rimpicciolito. La sua riduzione in termini di volume è compensata dall'aggiunta del diadema che sta ad indicare la sua possanza. Gli occhi sono più vitrei e luciferini, viene amplificato il paesaggio in cui è immerso il suo corpo deformato. Il paesaggio diventa uno sfondo di piume Liberty, sono le piume che si sono staccate dalle sue enormi ali durante la sua caduta, un'ala si è andata a conficcare nel ghiaccio.

Sulla base di quanto abbiamo esposto finora possiamo dire che il risultato traduttivo di Vrubel' è abbastanza singolare. Innanzitutto attraverso un'analisi dettagliata del testo poetico si possono segnalare alcuni particolari: al di là dei colori che Vrubel' ha mantenuto intatti nei suoi quadri, le varietà d'azzurri, gli ori, i rossi, i colori ambra e tutte le sfumature di turchesi, ha però eliminato completamente la figura di Tamara che invece è presente nelle illustrazioni al poema. Il pittore non ha "tradotto" la strofa X della seconda parte, peraltro molto lunga e complessa poiché in essa Lermontov descrive come Tamara viene sedotta dal Demone, rappresentando dal punto di vista poetico un vero e proprio

*modello di orazione di seduzione*<sup>28</sup>. Qui il Demone, nella sua performance, dà sicuramente il meglio di sé: attraverso tutta una serie di promesse antitetiche che si annullano vicendevolmente promette a Tamara solo le tenebre e l'Inferno. E manca nella traduzione di Vruble' questa parte importante del poema *“E lievemente con le sue ardenti labbra sfiorò la bocca, della fanciulla le tremanti labbra [...]. Profondamente la guardò negli occhi! E la bruciò.”*<sup>29</sup>

Nel suo processo traduttivo Vruble' divide il poema (testo di partenza) in tre parti, che danno origine alle “tre traduzioni” dei Demoni (testo di arrivo).

Quindi, nella sua scelta, Vruble' si è concentrato solo ed esclusivamente sul Demone che appare prima (Demone seduto) nella sua maestosità e potenza pronto a sfidare tutto e tutti *“Selvaggio e meraviglioso era intorno tutto il mondo di Dio, ma lo spirito orgoglioso, con sguardo di disprezzo considerava il creato di Dio, del suo Signore, e sulla sua alta fronte non si rifletteva pensiero alcuno”*<sup>30</sup>, poi, successivamente, Vruble' lo traduce in tutta la sua drammaticità di ribelle esautorato e sconfitto e pieno di angoscia, *“E di nuovo egli rimase, altero, nell'universo, e solo come prima, senza speranza alcuna. E senza amore”*, immerso nel caos primordiale in un mondo senza Amore e senza Bellezza.

Nella traduzione finale di Vruble' è evidente come gli elementi compositivi del testo poetico siano stati scomposti, per poi essere modificati, alcuni sono stati soppressi, altri ampliati, altri ridotti, per poi essere nuovamente assemblati. Il risultato è caos, confusione e forme indistinte. Vruble', in

---

<sup>28</sup> Op. cit p. 88

<sup>29</sup> Op cit. p. 111

<sup>30</sup> Op. cit p 43

pratica, ripropone in una semiotica con una diversa sostanza dell'espressione, una forma del contenuto intersoggettivamente riconosciuta come legata, ad uno o più livelli di pertinenza, alla forma del contenuto del testo di partenza, ma il testo pittorico è *trasmutato* rispetto al testo di partenza in quanto si è verificata una traduzione in una semiotica diversa, a tal punto che il testo di arrivo si apre a piste interpretative che possono essere considerate vere e proprie risemantizzazioni del testo di partenza.

Sempre M. Schapiro afferma che “*molte volte l'immagine visiva è più concreta della parola, ma è anche vero che i racconti verbali possono essere costellati di elementi di descrizione fisica e psicologica che non si ritrovano nelle immagini, quindi il linguaggio verbale a volte può sembrare intraducibile non tanto per gli impliciti ma perché dice troppo.*”<sup>31</sup>

Vrubel', grazie alle infinite possibilità che la traduzione intersemiotica offre, è riuscito a trasmetterci perfettamente il pensiero di Lermontov e a rendere con l'elemento iconico l'idea del “*poema simbolico-filosofico, con una base multiforme di sensi*”<sup>32</sup>. E forse la traduzione intersemiotica è riuscita molto di più di quella interlinguistica in lingua italiana, proprio in virtù di questa estrema libertà di smontare, togliere, riassembleare gli elementi compositivi fino a creare un nuovo testo.

Lo stesso Eridano Bazzarelli nella nota introduttiva alla traduzione del Demone afferma “*Nella versione italiana si è usato il più diffuso verso italiano, il nostro verso principe, e cioè*

---

<sup>31</sup> Op.cit.p. 8

<sup>32</sup> E. Pulchritudova, *Demon kak filosofskaja poema*, in *Tvorcestvo Lermontova*, Moskva, 1964, pp76-104



*l'endecasillabo con poche deviazioni [...]. La rima, che costituisce uno degli strumenti perfetti dell'orchestrazione lermontoviana, non è resa nel testo italiano, che cerca di dare solo la successione delle immagini e una certa armonia e un certo pathos. Purtroppo spariscono anche le scoperte musicali di orchestrazioni del testo: la poesia, come si sa, è intraducibile. Si noti inoltre che il testo lermontoviano è molto ricco di forme non più usate, e specialmente di accenti antichi o licenze poetiche dell'autore. Anche questo non viene trasmesso in italiano.”<sup>33</sup>*

---

<sup>33</sup> Op cit. p.37

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ECO U., *Dire quasi la stessa cosa*, Feltrinelli, Milano, 2003
- LOTMAN JU. Izbrannye sat'i v trech tomach. Vol.1 *Stat'I po semiotike i tipologii kul'tury*. Tallin, Aleksandra, 1992
- LOGINOVSAKAJA, E. Demon, Moskva, 1970
- LOMINADZE S.V. Poeticeskije MirLermontova, Leningrad, 1985
- MARCHESE, A. *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano, 1991
- JAKOBSON R., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966
- SEGRE C: *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985
- STEINER G. *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford, 1992
- TOROP P.; *La traduzione totale*, a cura di B. Osimo, Logos Guaraldi, Modena, 2000
- CLUVER C. *On intersemiotic transposition. Poetics Today*, vol.10, n.1, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1989
- LERMONTOV M., *Liriche e poemi*, Versione di Tommaso Landolfi, a cura di A.M. Ripellino, Einaudi, Torino, 1963
- THIERY M., *Le Demon*, Editions du Progres, Mosca
- ALLENOV M., *Michail Vrubel'*, Belyj Gorod, Mosca, 2001
- AAVV, *Kandinsky, Vrubel', Jawlensky e gli artisti russi a Genova e nelle Riviere*, Mazzotta, Milano, 2001

- ALLENOV M., DMITREVA N., MEDKOVA O., *L'arte russa*, Milano, Garzanti, 1993
- ALPATOV M., *Zivopishoje masterstvo Vrubelja*, Moskva, lira, 2000
- DMITREVA N.A., *Michail Vrubel', Žizn i tvorcestvo*, 2-e izdanje, Detskaja Lieteratura, Moskva, 1988
- PETROVA N.V. *Demon v tvorcestve Lermontova i Vrubelja*, Literatura v skole, Moskva, 2001
- SUSDALEV P.K., *Vrubel' i Lermontov, Izobrazitelnoe Iskusstvo*, Moskva, 1980
- FLOCCHINI N., *Possibilità di un uso didattico della traduzione*, Aufidus, 1998
- IAPOCE S., STARAZ E., *La traduzione contrastiva. Teoria e prassi*. CEDEM, Padova, 1995

## NOTE SULL'AUTRICE



Marzia Dati nasce a Carrara nel 1965. Dopo essersi laureata con il massimo dei voti in lingue e letterature inglese e russa, presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Pisa, frequenta corsi di specializzazione post-laurea presso l'Università Statale di Mosca Michail Lomonosov e presso la Calstate University di Los Angeles.

Nel 1993 arriva terza su quindici partecipanti alle selezioni nazionali per la borsa di studio bandita dall'Istituto per il Commercio Estero per la partecipazione al master "Commercio Internazionale". Durante il master lavora come stagista presso l'Ice di Mosca dell'Ambasciata Italiana a Mosca e presso il Consolato d'Italia di San Pietroburgo.

Membro dell'Associazione Nazionale dei Russisti Italiani, della F.I.D.A.P.A (Federazione Italiana Donne Arti, Professioni e Affari) sezione di Massa-Carrara, di cui è stata nominata per il biennio 2009-2011 membro della Taskforce internazionale che si occupa di Leadership e Life long learning. Nel 2001 ha fondato il Centro di Arte e Cultura Russa N. Gogol' per la promozione e la diffusione della cultura russa. Ricercatrice free lance, si occupa di storia della pittura e della scultura russa dalla seconda metà dell'Ottocento agli anni dieci del Novecento. Le sue ricerche

riguardano, soprattutto lo studio delle presenze di intellettuali e artisti russi in Italia, in particolare del pittore N. N. Ge (1831-1894) e dello scultore Stepan Erzia (1874-1959). È membro della Commissione Pari Opportunità del Comune di Carrara.

Insegna lingua inglese nella Scuola Superiore Statale e svolge attività di docenza di lingua russa presso vari istituti.

Nel 2004 è stata nominata donna dell'anno impegnata nella diffusione della cultura dal prestigioso ente americano American Biographical Institute del North Carolina.

Dal 2008 rappresenta in Italia la Fondazione delle Arti S. Erzia di Mosca, promuovendo la produzione artistica dello scultore attraverso l'organizzazione di conferenze, seminari di studio ed eventi culturali

Al momento si sta occupando del progetto culturale internazionale dedicato allo scultore russo Stepan Erzia e al suo soggiorno italiano nell'ambito dell'anno della cultura russa in Italia e della cultura italiana in Russia e sta curando la traduzione italiana dal russo del libro "Il Grande Erzia: Riconoscimento e tragedia" di Juri Paporov pubblicato a Mosca nel 2007.

Nel 2006 ha ottenuto il riconoscimento dal Ministro della Cultura della Repubblica della Mordovia (Federazione Russa) per le attività svolte in Italia per la diffusione di S. Erzia e della cultura russa nell'ambito dello sviluppo dei rapporti culturali tra l'Italia e la Russia.

Collabora a varie riviste tra cui il Rigo Musicale edito dalla Società dei Concerti di La Spezia e si occupa di letteratura

russa prendendo parte a diverse conferenze a livello nazionale e internazionale.

Dafebbraio 2011 è socia del Lions Club Massa e Carrara Apuania.

## PUBBLICAZIONI

❖ **Un progetto sperimentale di lingua russa nella Scuola Elementare**, Rivista ANILS, Sezione lingua russa, aprile 2003

❖ **Nikolaj Nikolaevic Ge (1831-1894): passaggio a Carrara**, in Atti e Memorie dell'Accademia Aruntica di Carrara, Vol.IX Anno 2003

❖ **Suoni arti colori e .....ambiente**, cura dei testi del catalogo della mostra, Carrara, SEA, Carrara, 10 settembre- 3 ottobre 2004

❖ **Nikolaj Nikolaevic Ge**, in Il Golfo dei Pittori, catalogo strenna della Fondazione Carispe, La Spezia, dicembre 2004

❖ **L'arte dell'antica Rus' nelle illustrazioni di Ivan Jakovlevic Bilibin**, in Schizzi di Testo, Artemedia, Carrara, dicembre 2004

❖ **Annotazioni al libro di K.V. Sergheev “Il teatro del destino di Dante Alighieri: introduzione all’anatomia pratica della genialità”, Casa editrice Letnij Sad, Mosca 2004**

❖ **La partecipazione di Paolo Triscornia (1853-1936) alla gara d’appalto per la realizzazione dell’iconostasi della chiesa ortodossa di Firenze, Accademia Aruntica di Carrara, marzo 2005**

❖ **Nikolaj Nikolaevic Ge in Italia, per la rivista L’Italia vi invita, Casa Editrice Gorod Media, Mosca, marzo 2005**

❖ **Vento di Russia tra Ottocento e Novecento, in Il rigo Musicale, rivista di arte letteratura e musica, Anno II, n. 6, luglio 2005, La Spezia**

❖ **Stepan Erzia, uno scultore dimenticato, in Il rigo Musicale, rivista di arte letteratura e musica, Anno II, n. 11, dicembre 2005, La Spezia**

❖ **Mozart e Salieri di A. S. Puskin in Il rigo Musicale, rivista di arte letteratura e musica,**

❖ **La Spezia raccontata nel diario di viaggio dello scultore russo Michail Iljaev in Il rigo Musicale, rivista di arte letteratura e musica**

❖ **Fjodor Scialiapin in Il rigo Musicale, rivista di arte**

letteratura e musica,

❖ **Artisti e scrittori russi nella Provincia della Spezia dalla seconda metà del XIX secolo agli anni trenta del XX secolo e il loro impatto sul contesto socio-culturale locale**, Archivio di Stato di Arte e letteratura russa (RGALI) della Federazione Russa

❖ **“Nikolaj Ge: un’importante presenza russa a Carrara”**. *Agorà*, mensile di arte cultura e spettacolo, Carrara, agosto 2006

❖ **Il soggiorno in Italia dello scultore Stepan Erzia, in I Russi in Italia: l’eredità culturale dell’emigrazione**, Mosca, Accademia delle Scienze della Russia

❖ **Le statue ritrovate di Stepan Erzia: influenze suggestioni e rapporti con l’arte europea e italiana dei primi del Novecento**. In *Atti del Convegno “Lecture erziane”* Saransk 8-9 novembre 2006; Ministero della cultura della Mordovia e Museo di Arti Figurative di Saransk

❖ **“Scrittori e artisti italiani nella provincia italiana della Spezia”** nella rivista “Fenix”, cattedra di cultorologia dell’Università Statale di Saransk, Mordovia, 2006

❖ **Saggio “Un artista russo a Carrara “Carrara e il mercato della scultura”** Vol. II Federico Motta Editore, Milano, 2007



❖ **La Chiesa russa ortodossa di Firenze**, Accademia russa di Architettura e di Scienze delle costruzioni e RGALI di Mosca 2008

❖ **Pubblicazione di un articolo di Best Practice per i Progetti Europei Socrates/Comenius nel portale dell'Indire Agenzia Nazionale Progetti Europei**

❖ **Un carrarese alla corte degli zar: la vita diplomatica di Carlo Andrea Fabbricotti a San Pietroburgo (1885-1889)**, in Atti e Memorie, Serie XI- Vol XXXI, Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi”, Modena 2009

❖ **Dante in Russia: un viaggio tra letteratura, critica letteraria e traduzione** in Atti del Congresso Internazionale Dante e la Lunigiana; Bocca di Magra 30 settembre-1 ottobre 2006, pubblicato da Centro Lunigianese di Studi Danteschi, aprile 2009

❖ **Arte e Grafologia. Oltre il segno: suggestioni, simboli e significati.** L.Geirut, L.Lorenzoni e M.Dati. 2009 Edizioni Comitato Archivio artistico-documentario Gierut

## INDICE

<i>Parte prima, I-II, Traduzione di Eridano Bazzarelli</i> .....	3
<i>Un caso di traduzione intersemiotica:</i>	
<i>il Demone di M. Lermontov e il Demone di M. Vrubel'</i> .....	5
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI .....	33
NOTE SULL'AUTRICE .....	35

Questo libro elettronico (eBook) è un *Libro libero* proposto in formato pdf da *LaRecherche.it*

Per contatti: [ebook@larecherche.it](mailto:ebook@larecherche.it)

Pubblicato nel mese di aprile 2011 sui siti:

[www.ebook-larecherche.it](http://www.ebook-larecherche.it)

[www.larecherche.it](http://www.larecherche.it)

eBook n. 73

A cura di Giuliano Brenna e Roberto Maggiani

[ Senza l'autorizzazione dell'autore, è consentita soltanto la diffusione gratuita dei testi in versione elettronica (non a stampa), purché se ne citino correttamente autore, titolo e sito web di provenienza: [www.ebook-larecherche.it](http://www.ebook-larecherche.it) ]

