

Cercando l'Europa. “Traduzioni” dell'Italia nella cultura estone di inizio Novecento*

Daniele Monticelli

Università di Tallinn (<daniele.monticelli@tlu.ee>)

Abstract

The beginning of the 20th century was a period of linguistic and literary renewal in Estonia, where Italian literature became a reference point for the young generation of local modernists. This article analyses the influence of Italian writers on Estonian culture between 1905 and 1918, focusing on the activities of the literary movement “Young Estonia”. Its predilection for decadent aestheticism is compared with the impressions that direct contact with Italy made on the Estonian intellectuals who, in this period, started to visit the country and write about it in their travelogues. This comparison becomes the place for a reflection on the potentialities and contradictions of the “unequal” exchange between centre and periphery of the European literary and cultural tradition.

Keywords: centre-periphery, Estonian modernism, literary translation, national self-images, travelogues

“Ho la sensazione di essere arrivato, dopo molti anni, a casa. Anche se per ora la sistemazione è molto scomoda, il sentimento è eccezionale, ho voglia di vivere e di fare ancora. Qui la vita sembra avere un senso. [...] Nella mia natura c'è forse davvero molto di un uomo del Sud. [...] Ad ogni modo non ho intenzione di lasciare facilmente questo paese”¹, scrive il tormentato pittore

* Ringrazio di cuore la redazione della rivista per i precisi interventi editoriali e il dott. Michail Trunin per l'aiuto con i testi in lingua russa.

¹“On niisugune tundmus nagu oleks üle hulga aastate koju jõudnud. Kuigi praegu siin väga ebamugav elada on, siiski tundmus suurepäraline ja tahtmine elada ja midagi veel ära teha – siin tunnen elul mõtet olema. [...] Minu natuuris on ikka vist midagi väga palju lõunamaalast. [...] Igatahes siit maalt ma nii kergesti lahkuda ei taha” (Mägi 1932, 215-216). Dove non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

estone Konrad Mägi nel 1921-1922 durante il soggiorno in Italia, che rimarrà uno dei periodi più prolifici di tutta la sua carriera artistica.

Le parole di Mägi presuppongono quello che potremmo definire un “circolo imagologico” in cui innanzitutto viene costruita un’immagine dell’altro (l’Italia vista da un uomo di cultura estone: “Qui la vita sembra avere un senso”) che successivamente viene “scoperta” come immagine di sé (l’arrivo a “casa”) in cui l’artista finalmente (“dopo molti anni” di sofferenze e inquietudini) riconosce la parte più autentica della propria natura (“un uomo del Sud”). Lontana dal costituire un approdo finale, questa identificazione con un’immagine idealizzata dell’altro è destinata a complicarsi nel contatto diretto, più o meno ravvicinato, con la realtà. Si tratta dunque di un processo dialogico e complesso dai risultati incerti, che diventa comunque lo spazio per una maturazione intellettuale e creativa, per la sperimentazione di nuove forme espressive e la generazione di nuovi significati (nel caso di Mägi i bellissimi quadri del periodo italiano²).

Mägi costituisce un esempio particolarmente intenso della profonda attrazione che l’Italia esercitò sugli scrittori e sugli artisti estoni nei primi due decenni del Novecento. Ciò che il pittore afferma su un piano personale/esistenziale può essere esteso, su un piano letterario e artistico, a tutta la giovane generazione di intellettuali estoni che tentarono, all’epoca, di operare un profondo rinnovamento delle forme e dei contenuti della loro cultura nello spirito del modernismo europeo, appoggiandosi, tra l’altro, alla tradizione culturale italiana. Anche in questo caso, un approccio selettivo alla cultura italiana divenne il veicolo attraverso il quale decostruire e ricostruire l’identità estone, trasformando la cultura nazional-romantica di fine Ottocento in una cultura pienamente moderna, che recepisce e sviluppasse gli influssi letterari e stilistici del nascente modernismo europeo. E anche in questo caso la cultura e la letteratura italiana vennero trasformate in uno specchio per costruire un’immagine ideale di sé in cui potersi poi riconoscere ed identificare.

La discussione accademica sul modernismo estone si è concentrata fino a questo momento soprattutto sulla questione dell’originalità o derivatizza della produzione letteraria di inizio Novecento, evidenziando la posizione culturale periferica dell’Estonia e i conseguenti limiti e ritardi del modernismo nel paese. Lo studioso di letteratura Tiit Hennoste ha adottato il concetto di “auto-colonizzazione” (2014) per caratterizzare l’attitudine subalterna e imitativa degli intellettuali estoni di inizio Novecento nei confronti della grande tradizione culturale europea. Il concetto di “auto-colonizzazione” è però inadeguato (Monticelli 2008) a descrivere in tutta la sua complessità il processo di decostruzione/ricostruzione che condusse ad un profondo rinno-

² Si vedano i cataloghi delle recenti mostre a Firenze e Roma (*Visioni dal Nord*, 2017; *Konrad Mägi*, 2017) e la biografia in italiano di Konrad Mägi (Epner 2017).

vamento delle forme culturali e letterarie estoni attraverso l'intensificazione dei contatti con la cultura italiana e altre culture dell'Europa occidentale. Facendo proprie le osservazioni di Homi K. Bhabha sull'"ibridità culturale" che scaturisce dalle relazioni tra centro e periferia (2001), il presente articolo si concentra piuttosto sulle trasformazioni reciproche dell'immagine di sé e dell'immagine dell'altro nel contatto degli intellettuali estoni di inizio Novecento con la cultura italiana.

La nostra analisi considererà due aspetti diversi del contatto culturale in questione:

1. le traduzioni e la ricezione della letteratura italiana, per comprendere ciò che la cultura estone del tempo cerca nella cultura italiana e quale sia l'effetto performativo sulla cultura locale che gli intellettuali estoni si aspettano dalla propria attività di traduzione e ricezione;
2. i diari di viaggio in Italia di alcuni scrittori e artisti estoni, per comprendere quali siano le impressioni e riflessioni suscitate dal contatto diretto con l'Italia e confrontarle con la ricezione della cultura italiana in Estonia.

In entrambi i casi saranno considerati i primi due decenni del Novecento. Si tratta infatti del momento in cui tra gli intellettuali estoni nasce e si sviluppa l'interesse per l'Italia, con le prime traduzioni di testi letterari italiani. Ciò coincide temporalmente con i primi viaggi in Italia degli intellettuali estoni che fissano le proprie impressioni nei diari di viaggio, pubblicati prima a puntate su giornali e riviste e successivamente raccolti in libri veri e propri. In quegli stessi anni gli artisti estoni dipingono tutta una serie di quadri di soggetto italiano che sono considerati ancor'oggi tra le grandi opere fondanti del modernismo estone³.

1. Rinnovare traducendo: il movimento culturale "Giovane Estonia" e la sua Italia

Una nozione allargata di traduzione rappresenta a mio parere lo strumento teorico più adatto a catturare il complesso processo di ricezione di una o più tradizioni culturali straniere, il loro adattamento a vari aspetti della cultura ricevente e, infine, la trasformazione di quest'ultima come conseguenza del processo traduttivo stesso. Farò perciò uso della nozione di traduzione in due sensi diversi: il senso tradizionale e ristretto di traduzione interlinguistica di testi (nel nostro caso letterari); e un senso allargato in cui il concetto di traduzione viene a coincidere con un meccanismo culturale più ampio che alcuni teorici, ad esempio Michel Espagne (2013), hanno caratterizzato come *transfer*, facendo riferimento alla trasformazione di significati che interessa il passaggio

³Tra gli altri, spiccano in particolare i paesaggi italiani del già menzionato Konrad Mägi (1922-23) e di Ants Laikmaa (1910-12), su cui tornerò nella seconda parte dell'articolo.

di ogni prodotto culturale da un contesto a un altro e agli evidenti squilibri e asimmetrie che determinano le modalità e i risultati di un simile passaggio.

Particolarmente rilevante per la mia analisi è la teoria traduttiva sviluppata da Jurij Lotman, che descrive la dinamica culturale come una tensione tra due forze traduttive opposte e, allo stesso tempo, complementari. Un tipo di traduzione tende a costituire uno spazio culturale omogeneo e coerente, dando vita ad auto-rappresentazioni che Lotman definisce anche come “autoritratti ideologici”⁴ o “immagini mitologizzate”⁵ della cultura in questione. Tali immagini traducono elementi differenti ed eterogenei circolanti in un determinato spazio culturale in un singolo metalinguaggio uniformante (Lotman 1989).

Questo tentativo di chiusura e uniformazione culturale è sempre contro-bilanciato dall’immersione di ogni spazio culturale in uno spazio semiotico più ampio, che Lotman definisce “semiosfera”⁶ e descrive come un insieme di sistemi differenti, eterogenei ed incommensurabili. L’inevitabile contatto (*transfer*) culturale tra questi sistemi assume la forma di una paradossale “traduzione dell’intraducibile”⁷ e contribuisce a mantenere aperto ogni singolo sistema introducendovi elementi eterogenei e diversificanti che sfuggono alle auto-rappresentazioni uniformanti e mettono così in discussione l’unità culturale.

Le due forze traduttive – uniformante ed eterogeneizzante – descritte da Lotman come caratteristiche fondanti delle dinamiche culturali possono essere comparate alla nota distinzione avanzata da Lawrence Venuti (1998) tra traduzioni “addomesticanti” (*domesticating*) e traduzioni “stranianti” (*foreignizing*). La differenza è che, mentre Venuti applica la propria dicotomia esclusivamente alla traduzione interlinguistica, Lotman estende l’idea al funzionamento della cultura nel suo insieme e non concepisce le due forze come opposte e alternative, ma come interagenti e complementari. Come vedremo, la ricezione di alcuni aspetti della cultura e della letteratura italiana ha un effetto eterogeneizzante sulla scena culturale estone dell’inizio del Novecento. I giovani intellettuali dell’epoca sfruttano quest’effetto allo scopo di decostruire l’immagine di sé che la cultura estone aveva creato nella seconda metà dell’Ottocento e sostituirla con una nuova auto-rappresentazione pienamente moderna ed europea.

⁴ Trad. it. di Barbato Faccani 2001 [1975], 133; “идейный автопортрет” (Lotman 1973, 243).

⁵ Trad. it. *ibidem*; “мифологизированный образ” (*ibidem*).

⁶ Trad. it. di Salvestroni 1985; “семиосфера” (Lotman 1984).

⁷ Trad. it. di Valentino 1993; “перевод непереводаемого” (1992).

1.1 Gli estoni come “popolo delle campagne”: l'identità nazional-romantica ottocentesca

Per comprendere quanto accade in Estonia all'inizio del Novecento occorre fare un passo indietro e considerare brevemente le origini dell'identità estone durante il periodo del cosiddetto risveglio nazionale (*rahvuslik ärkamisaeg*), nella seconda metà dell'Ottocento. Nonostante il susseguirsi di diverse potenze straniere al governo del paese (nel XIX secolo il territorio dell'Estonia era parte integrante dell'Impero russo), il reale potere economico e culturale in Estonia era rimasto per secoli saldamente nelle mani dei tedeschi del Baltico, che rappresentavano anche una parte consistente della popolazione delle città. La stragrande maggioranza degli estoni erano semplici contadini. Grazie alla riforma protestante l'alfabetizzazione era molto diffusa anche tra gli estoni meno istruiti, ma la prima generazione di intellettuali estoni si formò solo intorno alla metà dell'Ottocento, mentre i primi esempi di letteratura in lingua estone risalgono a qualche decennio prima. Il tedesco e il russo rimarranno le uniche lingue straniere conosciute dall'*élite* culturale estone fino alla fine dell'Ottocento.

È perciò corretto affermare che la nazione estone fu “immaginata” (Anderson 1983) dai tedeschi del Baltico che, secondo la moda romantica del tempo, cominciarono a interessarsi al folclore contadino degli estoni, da loro descritti e rappresentati (vedi Figura 1 e 2) come “il popolo delle campagne”.



Fig. 1 - Gustav Adolf Hippius (1792-1856),
Eesti pruut (Sposa estone), 1852.
Olio su tela, 67x59,7.
Museo nazionale d'arte,
Estonia M 41



Fig. 2 - Carl Timoleon von Neff
(1804-1877), Eesti naine lapsega (Donna
estone con bambino), 1859 c. Olio su
tela, 73x52,5. Museo nazionale d'arte,
Estonia M 5636

Durante il periodo del risveglio nazionale, quest'immagine del popolo estone venne fatta propria dalla prima generazione di intellettuali estoni, fortemente influenzati dalla tradizione culturale tedesca, che era per loro più facilmente accessibile e comprensibile. Chiari esempi di questo processo di adozione e adattamento dei modelli nazional-romantici tedeschi sono i due pilastri fondamentali della cultura estone: il poema epico nazionale *Kalevipoeg* (Il figlio di Kalev, scritto tra il 1857 e il 1861 dal medico-scrittore Friedrich Kreutzwald), e il Festival del canto (*Laulupidu*), tenutosi per la prima volta a Tartu nel 1869 sul modello del *Liederfest* tedesco (Figura 3 e 4). Secondo una prospettiva postcoloniale possiamo parlare in questo senso della naturalizzazione di elementi culturali di origine straniera che vengono trasformati in segni della propria maturità e autonomia (Jacquemonnd 1992, 142). Nel processo di risveglio nazionale, gli estoni impararono a riconoscere la propria immagine nello specchio dei tedeschi del Baltico, adottando ed adattando poi quest'immagine per renderla un'espressione "originale" e "genuina" della nazionalità estone, un'auto-rappresentazione capace di costituire il "popolo delle campagne" in una nazione con la sua unità e identità culturale.

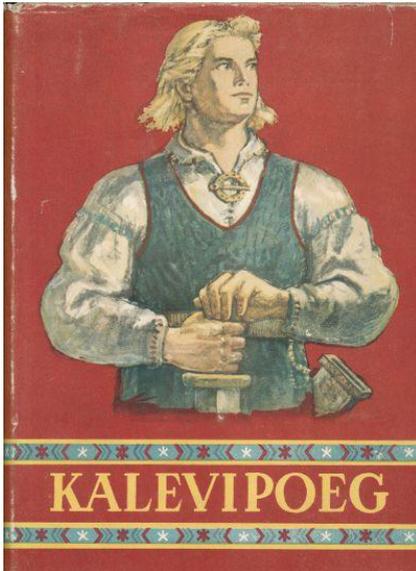


Fig. 3 - *Kalevipoeg* sulla copertina dell'omonimo epos. Edizione del 1951, Tallinn, Eesti Riiklik Kirjastus. L'immagine è stata riprodotta nel rispetto della legge estone sul diritto d'autore



Fig. 4 - Cori al Festival del canto (*Laulupidu*), Tallinn. Fotografia di Jaak Nilson. Dal sito Visit Estonia (<http://photos.visitestonia.com/eng/front/terms_of_use> [11/2017])

Uno sguardo alle attività traduttive in senso proprio conferma quanto si è appena detto. Oltre il 40% delle traduzioni letterarie pubblicate in estone tra il 1850 e il 1900 sono traduzioni di opere tedesche. Le altre letterature venivano a quel tempo spesso tradotte in estone non direttamente dall'originale, ma passando attraverso la mediazione di traduzioni e adattamenti tedeschi che venivano a loro volta adattati per renderli accessibili al pubblico estone. Il nome del traduttore e, in molti casi, persino quello dell'autore non erano menzionati nelle traduzioni. Le prime opere letterarie originali di autori estoni possono similmente essere considerate adattamenti di opere e motivi letterari tedeschi.

1.2 La "Giovane Estonia": "diventiamo europei" cioè un "popolo di cultura"

La seconda generazione di intellettuali estoni, che si forma alla fine dell'Ottocento e si presenta sulla scena culturale all'inizio del secolo successivo, si trova ad interpretare sul piano culturale quel travolgente turbine sociopolitico che, a partire dalla rivoluzione del 1905⁸ fino alla rivoluzione d'Ottobre e all'indipendenza dell'Estonia nel 1918, spazzò via dalla carta dell'Europa l'Impero russo e il potere zarista. Il loro sforzo di rinnovamento culturale, linguistico e letterario si esplicitò sotto le bandiere del movimento "Giovane Estonia" (*Noor-Eesti*), che tra il 1905 e il 1919 divenne il principale animatore della vita culturale estone⁹.

La "Giovane Estonia" assume come proprio bersaglio polemico l'eredità culturale del periodo del risveglio nazionale e, in particolare, l'auto-rappresentazione del popolo estone secondo i canoni del romanticismo nazionale tedesco responsabile della "povertà", "bruttezza", "volgarità" e "stagnazione" della lingua e della letteratura estoni contemporanee, che i giovani intellettuali considerano manifestazioni di una concezione folcloristica e contadina della cultura. Il programma positivo della "Giovane Estonia" afferma perciò la necessità di:

- colmare la lacuna con la grande tradizione culturale europea: "Cultura, cultura, cultura – questo è lo slogan nell'Estonia contemporanea!"¹⁰, scrive il pittore Ants Laikmaa nel 1910. I "giovani estoni" desiderano rendere il popolo estone un "popolo di cultura" (*kultuur-rahvas*) con una "lingua e una letteratura di cultura" (*kultuurkeel, kultuurkirjandus*). È importante notare che l'uso della parola "cultura" si riferisce qui esclusivamente alla tradizione culturale europea alta,

⁸ Per un'analisi della Rivoluzione del 1905 come spartiacque nella storia dell'Estonia moderna si veda Raun 1980.

⁹ La scelta del nome non è casuale e si richiama alla "Giovine Italia" di Giuseppe Mazzini, non per via diretta, ma attraverso i suoi vari epigoni europei (in particolare, nella regione baltica, il movimento "Giovane Polonia" [*Młoda Polska*] attivo dal 1890 al 1918).

¹⁰ "Kultuur, kultuur, kultuur - see on hüüdsõna praegu Eestis" (Laikmaa 1996, 174).

raffinata e illustre da contrapporsi alla “cultura” popolare e contadina estone della concezione nazional-romantica;

- operare un profondo rinnovamento delle forme linguistiche, letterarie ed artistiche estoni capace di dar vita a una cultura moderna, all'altezza del mutato contesto sociale e in linea con le nuove correnti culturali europee.

Si tratta insomma di un vero e proprio salto, se non triplo, quantomeno doppio: la lacuna con la grande tradizione culturale europea va colmata nell'ambito del medesimo slancio con cui si cerca di adottare le nuove correnti culturali del continente che, attraverso le avanguardie di inizio Novecento, contestavano radicalmente proprio quella stessa tradizione. I “giovani estoni” non vedevano in tutto ciò una contraddizione, mescolando piuttosto tradizione raffinata e rottura modernista in un'idea di rinnovamento che assumeva una vera e propria carica utopica, come possiamo leggere in questo passaggio visionario di Johannes Aavik, scrittore, traduttore, rinnovatore linguistico e membro della “Giovane Estonia”:

Verrà il giorno in cui la lingua estone sarà finalmente matura e, sorella eguale alle altre lingue di cultura, sarà capace di esprimere e comunicare la cultura più alta. Una società più raffinata e colta ne farà uso. Sarà letta in edizioni di gran lusso e in volumi finemente rilegati; sarà parlata in case arredate con estremo gusto ed eleganza; risuonerà da bocche con una formazione classica e sarà accompagnata da gesti aristocratici.¹¹

Nel testo programmatico pubblicato nel 1905 sul primo numero della rivista “Giovane Estonia”, lo scrittore Gustav Suits riassume quanto detto in uno slogan che diverrà il motto del movimento: “Restiamo estoni, ma diventiamo anche europei!”¹². Questa oscillazione tra Estonia ed Europa può essere interpretata, come vedremo, nei termini di un movimento traduttivo sia allargato (*transfer* culturale) che ristretto (traduzione in senso proprio). Sarà dunque fondamentale capire come questa “europeizzazione” della cultura estone di inizio Novecento differisca dalla sua “germanizzazione” ottocentesca, e quale ruolo abbiano avuto la letteratura e la cultura italiana in tale processo.

Il fatto che la strategia di rinnovamento culturale della “Giovane Estonia” debba basarsi fundamentalmente su un allargamento degli orizzonti ricettivi al di là della cultura tedesca (e russa), viene esplicitamente teoretizzato negli scritti degli esponenti del movimento. Nel 1918 il poeta, intellettuale e traduttore Johannes Semper definisce retrospettivamente l'essenza della “Giovane Estonia” come “un desiderio insaziabile di esporre l'Estonia a tutti

¹¹ “Siis viimati saabub aeg, kus eesti keel on kyps, mil ta, teiste harit keelte vääriline öde, kõlvuline on olema kõrgeima kultuuri vahendiks ja väljendajaks. Peenim ja harituim seltskond siis teda tarvitab. Teda loetakse siis kõige luksuslikumalt väljaant ja kõidet raamatuist; teda kõneldakse maitsekamailt ja toredaimalt sisustet interjöörides; teda kuuldaks klassikalisimalt moodustet suist ja teda saadaksid aristokraatlikemate käte liigutused” (Aavik 1924, 151).

¹² “Olgem eestlased, aga saagem ka eurooplasteks” (Suits 1905, 17).

i venti, le tempeste, le ricerche e le scoperte nel dominio intellettuale”¹³, mentre lo scrittore Friedert Tuglas, nel 1912, descrive le preferenze letterarie dei “giovani estoni” nei termini di un’esplicita strategia di selezione: “Per controbilanciare le influenze straniere univoche che dominano la nostra cultura oggi, dobbiamo imparare a conoscere molte altre, e spesso opposte, culture straniere”¹⁴. La tabella 1, che riporta le letterature e i principali autori tradotti sugli almanacchi e le riviste del movimento nel periodo 1905-1915, illustra chiaramente l’allargamento degli orizzonti ricettivi descritto da Semper e il “controbilanciamento” culturale postulato da Tuglas:

Traduzioni pubblicate nei 10 numeri delle riviste della “Giovane Estonia” dal 1905 al 1915		
Tedesco	2 (7%)	J. Guenther P. Altenberg
Russo	1 (3,5%)	K. Verigin
Inglese	0	
Francese	8 (27,5%)	Ch. Baudelaire J.A. Rimbaud A. Samain P. Verlaine E. Verhaeren A. France
Italiano	6 (20,5%)	G. Carducci Dante A. Aleardi Francesco d’Assisi G. Leopardi
Finlandese	5 (17%)	A. Kallas J. Aho E. Leino
Scandinavo	7 (24%)	J. Obsfelder B. Björnson H. Söderberg

Tabella 1 - Traduzione della letteratura straniera sugli album e le riviste della “Giovane Estonia”

¹³ “[...] kustutamata ja nu Eestit osa saada lasta kõigist tuultest, rajudest, otsimistest ja saavutustest vaimlises ilmas” (Semper 1918a, 33).

¹⁴ “Ja selleks, et põhjani meie praeguses kulturis valitsevate ühekülgsede võõraste mõjude vastu tasakaalu leida, selleks tuleb mitmesuguste võõraste, tihti ristamise vastu käivate kultuuridega tutvust teha” (Tuglas 1912, 264).

Confrontando i numeri riportati nella tabella con quelli menzionati più sopra a proposito della traduzione letteraria nella seconda metà dell'Ottocento, notiamo un chiaro spostamento di interesse dalle letterature tedesca e russa a quelle italiana e francese (a cui andrebbero aggiunte la letteratura finlandese e, più in generale, scandinava). L'ecllettismo nella selezione degli autori italiani e francesi è una logica conseguenza dei due aspetti dell'“europeizzazione” della cultura estone descritti più sopra:

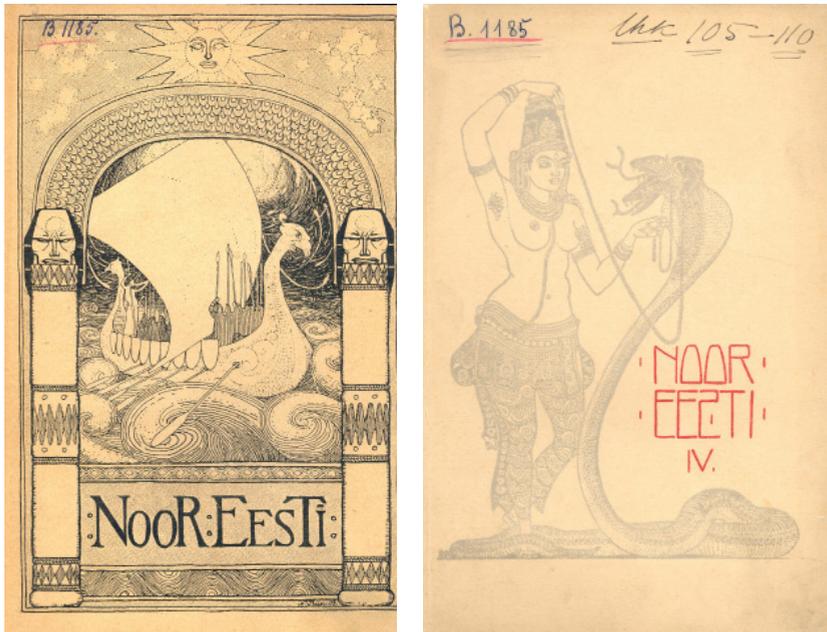
- colmare le lacune culturali estoni attraverso la ricezione della grande tradizione letteraria/culturale europea (Dante, Francesco d'Assisi, Leopardi);
- rinnovare lingua, stile e cultura estoni attraverso la ricezione delle inquietudini, delle nuove tendenze estetiche e delle sperimentazioni letterarie di fine Ottocento (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Carducci, Alardi)¹⁵.

Se nel caso del processo traduttivo (in senso sia ristretto che allargato) della seconda metà dell'Ottocento abbiamo parlato di una prevalenza di strategie adattative, addomesticanti e naturalizzanti che confondono i confini tra traduzione e originale, all'inizio del Novecento le traduzioni acquistano un posto a parte nel sistema letterario estone e cominciano a riportare sistematicamente il nome dell'autore e del traduttore, nonché la lingua dell'originale. Il traduttore della “Giovane Estonia” (che è anche scrittore, poeta e intellettuale) diviene un agente consapevole di cambiamento culturale e il ruolo della traduzione come strumento di intervento sulla lingua, la letteratura e la cultura domestica viene tematizzato esplicitamente. Adottando strategie traduttive stranianti, i traduttori della “Giovane Estonia” trasformano la traduzione in un luogo di sperimentazione con le norme linguistiche e letterarie estoni. Le traduzioni sono accompagnate da un intenso lavoro di ricezione, il loro apparato paratestuale include spesso prefazioni o postfazioni dei traduttori e dizionari dei neologismi utilizzati nella traduzione. I “giovani estoni” pubblicano recensioni e articoli sugli autori tradotti, il loro stile e le nuove tendenze nella letteratura europea.

Se il periodo del risveglio nazionale nella seconda metà dell'Ottocento comportò l'adozione acritica di modelli nazional-romantici tedeschi come un'auto-rappresentazione nazionale, nel caso del movimento “Giovane Estonia” possiamo dunque piuttosto parlare di un uso consapevole dell'attività traduttiva (in senso sia proprio che allargato) al fine di contestare l'auto-rappresentazione degli estoni come il “popolo delle campagne” e della loro cultura in termini folcloristici e contadini. La traduzione iscrive elementi estranei

¹⁵ Sull'influenza dello spirito di fine secolo e del decadentismo sulla letteratura estone di inizio Novecento si vedano Hinrikus 2006 e Sisask 2009; sull'influenza intellettuale di Nietzsche nell'Estonia dell'epoca si veda Sooväli 2015.

nel contesto domestico (Venuti 2004 [2000]) allo scopo di rivelare e attivare l'eterogeneità interna della cultura estone, le possibilità di identificazione alternative che i rapidi cambiamenti sociali di quel periodo rendevano per la prima volta accessibili. Semper definì tutto ciò come un processo di “scardinamento del nazionale”¹⁶ che metteva in discussione la presunta uniformità dell'identità culturale estone. Ciò comportava, da parte dei “giovani estoni”, una concezione dell'identità culturale come artificio costruibile, decostruibile e ricostruibile in un processo in cui la dimensione artistica assume una posizione di primato rispetto ad ogni appello alla presunta “naturalzza” del fatto culturale. Si confronti da questo punto di vista l'estetica di *Kalevipoeg* e Festival del canto (Figure 3 e 4) con quella delle copertine degli almanacchi della “Giovane Estonia”, disegnate dagli artisti estoni dell'epoca (Figura 5).



Figg. 5a e 5b - Copertine del n. 3 (1909) e del n. 4 (1912) della rivista *Noor Eesti* (Giovane Estonia). Permalink: <http://www.ester.ee/record=b1338026*est> e <http://www.ester.ee/record=b1164448*est>. CC - Museo estone della letteratura (Eesti Kultuurilooline Veeb <http://krzwlive.kirmus.ee/et/noor/mis_on_nooreesti>)

¹⁶“lahtirahvustamine” (Semper 1918b, 64).

1.3 Lo “straniamento” dannunziano e la raffinazione della comunità intellettuale estone

Sulla base di quanto detto non sorprende che, spostando l’attenzione dai periodici ai libri, scopriamo che Gabriele D’Annunzio è l’autore italiano prediletto dai “giovani estoni” e in generale uno degli autori stranieri più tradotti nell’Estonia di inizio Novecento: la traduzione de *L’innocente* (1892) viene pubblicata nel 1913, una raccolta di traduzioni di novelle dannunziane nel 1915 sotto il titolo *La rivolta*, la traduzione de *La città morta. Tragedia* (1898) nel 1920 e quella de *Il piacere* (1889) nel 1936. Gustav Suits descrive l’incontro casuale di Johannes Aavik con l’opera dello scrittore italiano nella cittadina periferica di Kuressaare, sull’isola estone di Saaremaa, come il primo impulso alla formazione del movimento “Giovane Estonia”:

Oltre alle questioni nazionali, alla creazione di nuove parole nella lingua estone, all’apprendimento delle lingue ugrofinniche, laggiù [sull’isola di Saaremaa] si prova una attrazione particolare per gli scrittori romani dell’epoca della decadenza, nonché le letterature francese e italiana. La traduzione francese del Trionfo della Morte di Gabriele D’Annunzio, dimenticata a Kuressaare da un villeggiante distratto, era capitata tra le mani di Johannes Aavik ed ebbe su di lui un effetto sorprendente.¹⁷

D’Annunzio rappresenta per i “giovani estoni” innanzitutto una sfida. Si trattava della seconda generazione estone a scrivere letteratura, la prima a conoscere più o meno il francese, in alcuni casi (e piuttosto approssimativamente) l’italiano, a leggere quelle letterature in originale e a tradurle. D’Annunzio mette i “giovani estoni” a confronto con una lingua esasperatamente raffinata e complicata, piena di prestiti dalla tradizione letteraria italiana e latina, arcaismi e tecnicismi. Ma la forza di attrazione principale di D’Annunzio sui “giovani estoni” va cercata proprio nel suo estetismo decadente, in quel trionfo completo dell’arte sulla natura che la “Giovane Estonia” considerava un presupposto indispensabile per la trasformazione dell’identità estone da una cultura contadina basata sul folclore a una cultura raffinata e moderna di stampo europeo: “La ‘Giovane Estonia’ ha introdotto un nuovo, inedito concetto nella nostra letteratura: la questione estetica”¹⁸, scrive Vilem Grünthal Ridala, poeta, intellettuale e membro del movimento. D’Annunzio, di cui Ridala era il traduttore, costituiva il veicolo più adatto per l’“estetizzazione” della letteratura estone, in quanto sintetizzava

¹⁷ “Pääle omarahvuslikkude küsimuste, eesti keeles puuduvate uute sõnade loomise, soome ja ungari keele õppimise tunti sääl eriti tõmbust küll rooma dekadentsi-aja kirjanikkude, küll prantsuse ja itaalia kirjanduse kohta. D’Annunzio Trionfo della morte prantsusekeelne tõlge, ühe supelvõõra poolt Kuressaarde unustatud, oli J. Aaviku kätte sattudes avaldanud üllatavat mõju” (Suits 1931, 47).

¹⁸ “Noor-Eesti on kirjandusse hoopis uue, senni olematuma mõiste toonud, see on, esteetilise küsimuse” (Ridala 1918, 81).

nella sua opera i due aspetti di quel “salto doppio” che contraddistingueva, come abbiamo visto, lo slancio utopico della “Giovane Estonia”: la grande tradizione letteraria/linguistica/culturale europea e le inquietudini e sperimentazioni di fine Ottocento¹⁹.

La pubblicazione della traduzione de *L'Innocente* di D'Annunzio nel 1913 può essere perciò considerata come uno dei momenti più radicali dell'attività della “Giovane Estonia”. Essa divenne infatti quasi un caso nazionale e l'occasione di uno scontro tra i giovani rinnovatori e i tradizionalisti in campo linguistico, letterario e culturale. Il linguista Johannes Voldemar Veski rimprovera ad esempio a Ridala il carattere insopportabilmente straniente della traduzione, l'inutile profusione di parole internazionali e rare che rendono intere frasi un “mistero insolubile”²⁰ e trasformano la lingua estone in una “confusione babelica”²¹.

Di particolare interesse per la presente ricerca è la prefazione, insolitamente lunga, che Vilem Ridala aggiunge alla propria traduzione. In essa il traduttore enuncia in maniera particolarmente chiara ed esplicita la posta in gioco nella traduzione di un autore italiano come D'Annunzio nell'Estonia del tempo e il ruolo centrale che l'allargamento generale dell'orizzonte traduttivo e ricettivo estone alla letteratura italiana occupa nella strategia di rinnovamento culturale della “Giovane Estonia”. La prefazione di Ridala introduce infatti la figura di D'Annunzio come un esempio paradigmatico di modernità da un punto di vista sia tematico che stilistico. Tematicamente, D'Annunzio descrive efficacemente i “suoni” e i “toni” della “vita psichica disordinata dell'uomo moderno”, tutte le cose sofisticate che le persone possono fare con il proprio spirito (Ridala 1913, v; xvii). D'altra parte, queste descrizioni sono create con la “perfezione della sua incredibile arte verbale” e la “retorica del bel discorso” (ivi, v; xxi).

Ridala è perfettamente consapevole della profonda estraneità dell'“uomo moderno” dannunziano e dello stile letterario che lo contraddistingue al contesto culturale estone del tempo. Innanzitutto l'artificiosità e l'estetismo

¹⁹ Non a caso, l'altro autore italiano a cui i “giovani estoni” rivolgono particolare attenzione in quel periodo è Benedetto Croce con la sua teoria estetica. Lo stesso Ridala pubblicherà nel 1919 una sintesi dell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (Ridala 1919), che teorizza notoriamente l'identità di linguistica ed estetica, la lingua come creazione letteraria individuale, e l'estetica come scienza che se ne occupa. Se l'accoppiata Croce-D'Annunzio può parere bizzarra a chi si occupa di critica e teoria letteraria italiana, l'eclettismo ricettivo dei “giovani estoni” faceva incontrare i due autori italiani nell'affermazione del primato della questione estetica su qualsiasi altra considerazione nell'analisi del fatto linguistico e letterario. E questo bastava alla “Giovane Estonia”.

²⁰ “lahendamata mõistatus” (Veski 1958, 52-55).

²¹ “Paabeli segadus” (ivi, 49). Si tratta dunque, nei termini di Venuti, di quell'iscrizione di elementi estranei e stranianti nel contesto domestico a cui il “giovane estone” Semper si riferiva positivamente con la nozione di “scardinamento del nazionale” (vedi sopra).

dell'alta società dannunziana non hanno nulla a che vedere con la percezione della vita e la visione del mondo delle uniche classi sociali a cui appartengono gli estoni del tempo: il contadino delle campagne, l'operaio e il piccolo borghese cittadini. L'esuberanza e la raffinatezza stilistiche di D'Annunzio sono similmente estranee alla giovane tradizione letteraria estone. Ridala contrappone così la freddezza marmorea meridionale con la sentimentalità della gente del Nord e conclude: "noi richiediamo dall'arte valori più ideali e tangibili e non accettiamo soluzioni eccessivamente formali. Siamo troppo seri e a volte troppo insensibili alla bellezza delle forme per godere appieno di opere d'arte come quelle create da D'Annunzio"²².

Tutto ciò rende la ricezione di un'opera come *L'Innocente* particolarmente difficile e problematica nell'Estonia del tempo. Ridala trasforma però questa difficoltà in una sfida e traduce il romanzo dannunziano per sfruttare proprio la complessità psicologica e l'artificiosità dei personaggi e dello stile de *L'Innocente* allo scopo di rinnovare la lingua, lo stile e, attraverso di essi, la letteratura e la cultura estoni:

Questa traduzione è diventata una nuova pietra miliare per la nostra lingua e le sue possibilità. Poiché non volevamo adottare il metodo molto comune di semplificare il testo originale, abbiamo dovuto mobilitare tutte le risorse lessicali della lingua, utilizzando non solo le parole nuove che hanno così felicemente rinfrescato la nostra lingua, neologismi e prestiti, ma anche parole regionali rare e poco conosciute, che potevano aiutare a esprimere i fenomeni psicologici complicati descritti nel romanzo. Ma neanche questo è bastato a esprimere la ricchezza e la varietà delle osservazioni di D'Annunzio sulla vita e l'anima umana. Così abbiamo dovuto utilizzare anche parole straniere poco conosciute.²³

Il dizionario delle parole nuove e rare aggiunto come appendice alla traduzione riporta ben sedici fonti differenti dei neologismi utilizzati da Ridala, a partire dalle lingue classiche, l'italiano, il francese e l'inglese fino al finlandese, i

²² "[...] me põhjamaalased ühtlasi kalduvad oleme kunstilt osalt enam ideelisi, sisulisi väärtusi otsima ja nõudma, olles leppimata asjade liig vormiliselt võetud käsitlusest. Me oleme liig tõsised ja sagedasti ehk liig vähe tundelised vormi ilu vastu, et sarnaselaadilisi kunsti teosid täiesti maitseda kui suurem osa D'Annunzio toodangust on" (Ridala 1913, xix).

²³ "See tõlke tegemine on saanud niimoodi nagu uueks katsekiviks meie keelele, mis see võib. Sest, kuna ei tahtnud appi võtta nii sagedasti ennemalt tarvitatud moodi lihtsaks teha, pidi kõik keeles leiduvad sõnastikulised varad mobiliseerima – pidi tarvitusele võtma mitte ükski nüüd meie keelt nii rõõmustavalt värskendavad uued sõnad, uussünnitused või laenud, vaid isegi mõned haruldasemad, senni vähe tuntud murdesõnad, mis aitaksid nii keerulisi hingeelulisi nähtusi edasi anda kui neid ometi käesolevas teoses esineb. Kuid sellestgi ei jätkunud et D'Annunzio hingeliste tähelepanekute rikkust ja mitmekesisust edasi anda – tuli abi otsida ka mõnesugustest vähem tuntud võõraskeelistest sõnadest" (ivi, xxxii).

dialetti estoni e i dizionari estoni dell'Ottocento. Alla fine della propria prefazione Ridala ammette che il suo approccio straniante alla traduzione di D'Annunzio rischia di limitare il numero dei lettori. Presenta però la traduzione e la ricezione dell'opera di D'Annunzio come un processo di maturazione linguistica e intellettuale che corrisponde al processo di rinnovamento generale della cultura estone:

Ho una richiesta per i lettori [...] non lasciatevi prendere da un senso di straniamento [*võõrastus*] dopo le prime pagine, ma continuate a leggere, anche se all'inizio vi sembrerà difficile. E potete essere sicuri che una volta che vi sarete abituati a una simile estraneità [*võõristus*], essa si trasformerà in un sentimento opposto, e dall'estraneità nascerà il piacere.²⁴

Ridala descrive qui in modo particolarmente evidente quella che Venuti ha definito la dimensione utopica della traduzione: "In supplying an ideological resolution, a translation projects a utopian community that is not yet realised" (2004 [2000], 499). Come ha affermato il filosofo Jacques Rancière, l'utopia "è la costruzione intellettuale che fa coincidere un luogo del pensiero con uno spazio intuitivo percepito o percepibile"²⁵. La traduzione de *L'Innocente* e di altri testi della letteratura italiana (e francese) assumono dunque un ruolo centrale nel tentativo di costruire uno spazio percepibile per quella visione della lingua e della cultura estone del futuro suggerita nel passaggio di Aavik citato all'inizio della nostra breve analisi del progetto di rinnovamento culturale della "Giovane Estonia". Scrittori e intellettuali estoni del primo Novecento cercano nella letteratura italiana lo spessore necessario per colmare una profonda lacuna culturale, concentrandosi in particolare sulle ricerche formali, l'estetismo, la raffinatezza e l'artificiosità dello stile del decadentismo allo scopo di costruire una piattaforma ideale (l'"ideological resolution" di Venuti) per la classe intellettuale estone del futuro di cui essi si considerano un'avanguardia.

²⁴"Selleks üks palve publikumile [...] ärgu lastagu võõrastust sündida esimeste lehekülgede järele, vaid loetagu edasi, ka kui see esialgu võiks vähe raske tunduda, ja igatiüks võib kindel olla et harjumisega võõristus muutub otse vastapidiseks tundeks, ja võõristusest lõbutunne tekib" (Ridala 1913, xxxiv).

²⁵"est la construction intellectuelle qui fait coïncider un lieu de la pensée avec un espace intuitif perçu ou perceptible" (Rancière 1998, 40).

2. *Il viaggio in Italia: dallo “straniamento” all’“autenticità”*

I primi viaggi in Italia degli intellettuali estoni sono coevi all’intensa attività di traduzione e ricezione della letteratura italiana che abbiamo appena discusso. Non c’è dunque da stupirsi che all’inizio del Novecento fossero spesso proprio gli scrittori e gli artisti che si riconoscevano nel movimento “Giovane Estonia” a raccontare le proprie esperienze in Italia (e altri paesi, soprattutto la Francia) nei primi diari di viaggio della storia della letteratura in lingua estone. Il contatto diretto con l’Italia e la sua cultura provoca sugli intellettuali estoni impressioni molto diverse dalla letteratura italiana letta, tradotta e commentata in Estonia, a distanza “di sicurezza”. Se la traduzione della letteratura italiana viene utilizzata, come abbiamo visto nel caso di D’Annunzio, allo scopo di provocare un positivo effetto di straniamento e trasformazione nel lettore e, attraverso di esso, nella scena culturale domestica, il contatto diretto con l’Italia finisce invece per attivare modelli d’interpretazione e comportamenti che hanno paradossalmente origine proprio nel contesto culturale in cui i “giovani estoni” erano cresciuti, ma che ora rifiutavano e si proponevano di trasformare radicalmente con l’aiuto, tra l’altro, della cultura italiana.

Mi propongo di esplicitare questo gioco di prospettive, analizzando tre diari di viaggio in Italia, scritti tra il 1899 e il 1911. Il primo viaggiatore estone in Italia a lasciare una testimonianza scritta del suo viaggio fu lo scrittore Eduard Bornhöhe, che visitò la “terra degli aranci e dei maccheroni” nell’ambito di un lungo viaggio sul “cammino dei pellegrini” iniziato in Turchia nel 1898. Considereremo poi i diari di viaggio quasi contemporanei del pittore Ants Laikmaa e di Friedebert Tuglas, scrittore a noi già noto e membro della “Giovane Estonia”. Laikmaa aveva fatto ritorno in Estonia dopo l’esilio in Finlandia, considerato un luogo più sicuro per chi aveva preso parte alla rivoluzione del 1905, e aveva contribuito all’illustrazione degli almanacchi della “Giovane Estonia”. Tra il 1910 e il 1911 intraprende un viaggio in Africa e in Italia, inviando *reportage* al quotidiano estone *Päevaleht* (Il quotidiano). Tuglas era stato imprigionato durante la rivoluzione e continuò a vivere in esilio fino al 1917, facendo di tanto in tanto ritorno in Estonia sotto falsa identità. Nel 1909 decide di continuare il suo esilio in Francia e Italia, dove trascorre anche l’anno successivo.

I percorsi dei tre viaggiatori sono diversi ma, come si può osservare sulla cartina riportata nella Figura 6, condividono tutti l’asse centrale Firenze-Roma-Napoli, secondo la tradizione del *Grand Tour*. Laikmaa e Tuglas si incontrarono a Roma.

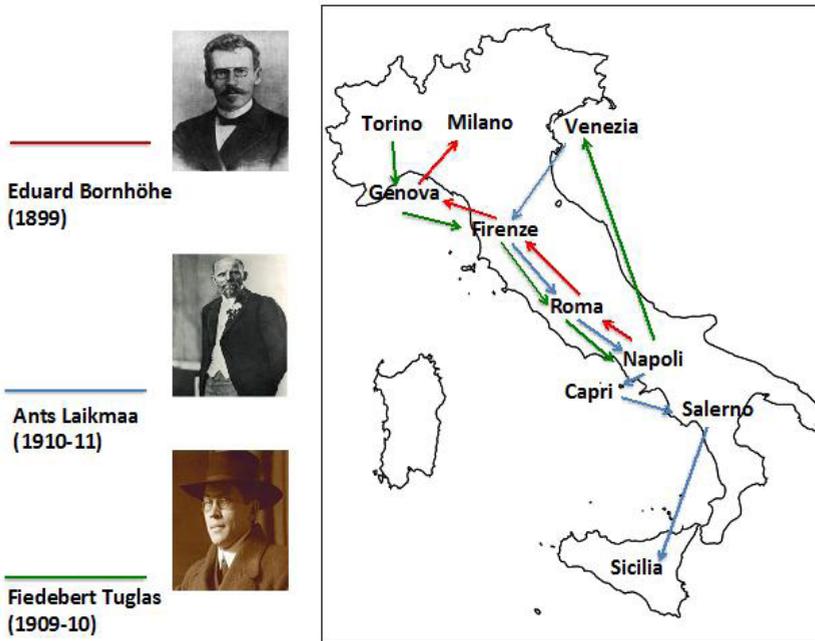


Fig. 6 - Gli itinerari dei viaggiatori estoni in Italia

Invece di procedere ad un'analisi separata dei diversi diari di viaggio, raccoglierò in quanto segue le osservazioni che ci interessano attorno a tre questioni principali che accomunano, con accenti diversi, i tre viaggiatori. Esse si discostano dall'immagine dell'Italia costruita attraverso traduzione e ricezione letteraria, lasciando invece emergere una serie interessante di tensioni tra ideali culturali ed esistenziali contrastanti. Anche in questo caso possiamo parlare della reciproca trasformazione dell'immagine di sé e dell'immagine dell'altro generata dal contatto culturale tra sistemi eterogenei e dalla conseguente traduzione dell'intraducibile. Gli esiti sono però piuttosto diversi da quelli considerati nella prima parte del presente articolo.

2.1 *Antico vs moderno*

Ad esclusione di un casuale incontro di Laikmaa con Umberto Poli *alias* Umberto Saba sul treno per Firenze, in cui il pittore estone avrebbe regalato

al poeta italiano il primo numero della rivista della “Giovane Estonia” (Laikmaa 1996, 128-129), gli scrittori e artisti estoni che viaggiarono in Italia non ebbero alcun contatto con il mondo intellettuale raffinato e moderno descritto da D’Annunzio. Per ragioni principalmente finanziarie (in particolare Tuglas rimane spesso senza soldi, trovandosi a trascorrere la notte come un senza-tetto nei vicoli di Napoli), i nostri viaggiatori impararono invece a conoscere soprattutto l’anima popolare delle grandi città italiane. Per quanto riguarda la cultura alta, avevano di fatto accesso esclusivamente alla grande arte ed architettura dei secoli passati, nelle vie e nelle piazze dei centri cittadini, nelle chiese o nei musei (compatibilmente con il prezzo del biglietto). Questa situazione provocò nei viaggiatori un contrasto spontaneo tra il passato e il presente, in cui le connotazioni assiologiche dell’antico (da abbandonare) e del moderno (da conquistare) che contraddistinguevano la giovane generazione di scrittori e artisti estoni di inizio Novecento subiscono un’inversione completa in cui la grandezza e dinamicità del passato diventano un rimprovero alla mediocrità e stagnazione del presente.

Osservando le antichità romane al Museo Nazionale di Napoli, Bornhöhe comincia, ad esempio, a dubitare del progresso, domandandosi se la cultura della gente presente sia davvero superiore a quella della gente di un tempo (1899, 125). A proposito di Roma stessa, Bornhöhe commenta similmente che l’aspetto presente della città non corrisponde in alcun modo a quello delle grandi capitali europee e non merita l’epiteto di “città di mondo” (*maailmalinn*). Ci convinciamo del contrario, e possiamo considerare Roma come la “più ricca e bella” delle “città di mondo” solo osservandone attentamente il passato – gli “innumerevoli palazzi e chiese, il suo patrimonio artistico e i monumenti dell’antichità”²⁶.

Laikmaa descrive il passato romano come un’antitesi alla velocità e all’accelerazione dei tempi moderni: “O come corre l’epoca presente e noi con lei! Una scoperta via l’altra, sempre più sorprendenti di quelle precedenti. Non ci si può fermare ad ammirarle. [...] Avanti! Ma qui [a Roma] non si possono oltrepassare gli edifici vecchi più di duemila anni. Qui hai qualcosa ‘davanti’, che non puoi ‘superare’ – c’è qualcosa da guardare, grande, completo, che ha acquisito una forma definitiva e continua a dirigere e governare”²⁷. Potremmo considerare questa osservazione come una sorta di elogio “antifuturista” della

²⁶ “hakkame aga tema lugemata paleesid ja kirikuid, tema kunstivara ja muinasaja mälestusi üksikult vaatama, siis leiame, et Roma tõesti maailmalinn on ja päälegi kõigist toredam ja rikkam” (Bornhöhe 1899, 127).

²⁷ “Oo, kuidas me – olev aeg – kihutame! Üks ikka üllatavam kui eelmine leid ja edusamm ajab teist taga. Ei saa enam õieti imestamagi jääda. [...] Edasi! Aga siit 2 tuhat ja enam aastat vanade ehituste juurest ei saa edasi. Siin on midagi ‘ees’, millest ‘üle’ ei saa – siin on midagi imestamisväärilist, suurt, valmit, tõtt – väljaselginut, mis veel ikka seovad ja valitsevad” (Laikmaa 1996, 164).

decelerazione. Invece Laikmaa avvicina le rovine dell'Antica Roma all'immobilità creativa dell'Italia presente: "Il vecchio spirito domina, la nuova Italia non sembra più voler creare, vive nella gloria di ciò che è antico come una ricca ereditiera"²⁸. Roma viene così contrapposta ai dinamici paesi del Nord, come una città che non riesce più a creare nulla di nuovo e dove l'unica funzione del presente diventa conservare il passato²⁹.

Anche Tuglas scrive che "gli strati culturali di Roma erano incomparabilmente più ricchi [rispetto a Firenze]. Rispecchiavano la storia europea in quasi tutta la sua estensione. [...] L'unica cosa che non valeva la pena di cercarvi erano le creazioni dello spirito di ieri e di oggi"³⁰. Già all'inizio del suo diario italiano, lo scrittore estone descrive una delle sue prime impressioni di viaggio nel modo seguente: "in Italia c'era così tanto passato e così poco presente!"³¹.

2.2 *Arte vs natura*

Il grande passato dell'Italia coincide per i nostri viaggiatori con il patrimonio artistico, monumentale e architettonico italiano che rappresenta quella grande cultura europea di cui la nuova generazione intellettuale della "Giovane Estonia" aspira a far parte ("[...]diventiamo anche europei"). L'estrema ricchezza artistica e raffinata artificiosità della tradizione culturale italiana costituiva anche il supporto principale della poetica estetizzante del decadentismo dannunziano. Un'analisi dei diari di viaggio degli intellettuali estoni evidenzia un'interessante ambivalenza a questo riguardo. Da una parte osserviamo la sistematicità da scolaro diligente con cui passano in rassegna e descrivono i tesori "obbligatori" delle grandi città d'arte italiane. Nel loro discorso si insinua però progressivamente una certa stanchezza e saturazione che si trasforma spesso in disagio e fastidio nei confronti dell'illimitato fulgore delle opere dell'ingegno umano, del trionfo dell'arte sulla natura, dell'artificiale sul naturale. I momenti più lirici dei diari di viaggio esaminati vengono così a coincidere piuttosto con quella che potremmo definire una "fuga nella natura". Le descrizioni del paesaggio naturale si caricano spesso di un significato particolare, venendo in alcuni casi quasi a rimpiazzare, nell'immaginario dei viaggiatori estoni, l'essenza artistica e artificiosa dell'Italia.

²⁸ "Vana vaim valitseb, uus Itaalia ei näi enam luua tahtvat, ta elab vanade aupaistuses nagu rikas pärija kunagi" (ivi 135).

²⁹ È interessante notare che Laikmaa illustra questa incapacità creativa e innovativa con gli esempi del Palazzo di Giustizia e del Vittoriano (ivi, 143-144), che erano in costruzione durante il suo soggiorno a Roma e mostrano come il passato continui a "dirigere e governare" il presente.

³⁰ "Rooma kultuurikihid olid võrattult mitmekesisemad [võrreldes Firenzega]. Nad peegeldasid Euroopa arengulugu peagu kogu selle ulatuses [...] Üksnes eilse ja tänase päeva vaimuloomingu väljendus oli väha põhjust siit otsida!" (Tuglas 1945, 96).

³¹ "Itaalias oli nii palju minevikku ja nii vähe olevikku!" (ivi, 74).

Bornhöhe descrive così la visita alle chiese di Roma rigurgitanti d'arte come un'esperienza che annebbia gli occhi e confonde la vista. Dopo una sintetica e piuttosto monotona descrizione dei principali monumenti romani, il testo si ravviva con l'arrivo del viaggiatore al cimitero dei protestanti a ridosso delle antiche mura della città, dove non ci sono quasi più edifici. La materia morta, la pietra delle lapidi e, più in generale, di tutta la Roma del passato, si rianima qui grazie alla vitalità della natura che si sovrappone all'artificiosità mortifera dell'arte: "Il cimitero dei protestanti si appoggia alle antiche mura. Quando ci andammo, gli alberi e i cespugli di rose erano in piena fioritura. Il profumo che inebriava i sensi e il canto degli uccelli ci fecero dimenticare il significato di quel luogo. Il cimitero era per noi un bel giardino di piante"³². La liminalità del cimitero dei protestanti (confine tra vita e morte, città e non-città) diviene qui la soglia di una trasfigurazione dell'artificioso nel naturale, della morte nella vita.

La confusione della vista che le ricchezze artistiche delle chiese romane provocano in Bornhöhe, assomiglia alla sensazione di sgomento che Laikmaa prova nei confronti dei palazzi veneziani: "è duro ricevere tutto quello che ti viene incontro, ed è duro farti entrare in testa tutto il lavoro bello, grandioso e tenace che è stato fatto qui in passato"³³. Nel diario di viaggio di Laikmaa le descrizioni dei parchi e dei giardini romani occupano uno spazio più o meno equivalente a quello delle opere d'arte: "Ciò che mi rende Roma particolarmente confortevole sono i suoi bei giardini pubblici, ampi e accessibili, e i parchi simili a boschi"³⁴. Capri è il luogo che Laikmaa ama di più e che descrive come "il più italiano" di tutti quelli che ha visitato. Ciò che lo impressiona a Capri non è l'arte, ma la natura con le sue "ricchezze, profondità, segreti"³⁵. Ed è Capri l'unico luogo del diario in cui Laikmaa tematizza la sua attività di pittore. Le vedute di Capri di Laikmaa e Mägi fanno parte delle opere fondanti del modernismo estone di inizio Novecento.

Descrivendo i propri sentimenti nei confronti di Firenze, la più artistica di tutte le città italiane, Tuglas esprime particolarmente bene la pressione insopportabile che l'eccesso culturale italiano finisce per esercitare sui viaggiatori estoni: "Avevo intenzione di rimanere a Firenze almeno una settimana, ma me ne andai dopo soli cinque giorni. Vita noiosa, brutto tempo, tutt'intor-

³² "Viimses nurgas toetab ennast Protestantide surnuaed vana linnamüüri najale. Kui meie sääl käisime, seisivad puud ja roospõõsad täies õilmes. Meelt joobnustav lõhn ja lindude laul panivad meid paiga õiget tähendust unustama. Surnuaed oli meie meelest kena rohuaed" (Bornhöhe 1899, 135).

³³ "Siis on see kõik, mis sul vastu tuleb, ränk vastu võtta, ränk aju sisse mahutada, mis siin omal ajal kaunist ja suurepärast ja visa tööd on tehtud" (Laikmaa 1996, 118).

³⁴ "Mis Rooma mulle veel iseäranis õdusaks teeb, on ta ilusad ja lähedased avalikud aiad ja metsasarnased puuestikud" (Laikmaa 1996, 145).

³⁵ "rikkused, sügavused, saladused" (ivi, 204).

no sempre e solo arte! Persino la mia sete di bellezza non poteva sopportare tutto ciò! E come impressione finale sono rimasti un certo dispiacere, sazietà e stanchezza”³⁶. Durante la più lunga visita romana, “il giorno più bello” di Tuglas è quello trascorso a Tivoli nel parco della villa d’Este. E la sua ultima annotazione su Roma ricorda da vicino quella su Firenze: “Stanchi di tutti i piaceri artistici, ci sdraiammo sull’erba rigogliosa del Monte Pincio, guardando un cielo autenticamente italiano. Da qualche parte, lontano, giungevano quasi impercettibili le voci di Roma. Era come un enorme volume di storia della cultura, che eravamo riusciti a sfogliare solo qui e lì”³⁷. L’erba rigogliosa del Pincio e il cielo “autenticamente italiano” rappresentano qui nuovamente quegli elementi naturali che offrono rifugio e riposo dall’“enorme volume di storia della cultura” spinto ora piacevolmente sullo sfondo, lontano e quasi impercettibile. La partenza da Roma rappresenta allora quasi una liberazione: “Che bello era mettersi di nuovo in cammino, il bastone in mano e lo zaino in spalla, davanti agli occhi immagini sempre più aperte. Roma, pesante d’arte, era dietro alle spalle, davanti a me si alzavano i colli albanesi verde-vermiglio. Il petto si gonfiava della fredda aria del mattino”³⁸. Si paragoni quest’immagine di freschezza, vigore, apertura del paesaggio naturale con il “dispiacere, sazietà, stanchezza” dell’esperienza artistica fiorentina.

Avendo iniziato questa sezione con l’esperienza di Bornhöhe al cimitero dei protestanti di Roma, possiamo ora concluderla con l’esperienza di Tuglas al Campo Santo di Genova. Qui, come in molti altri passaggi dei diari dei viaggiatori estoni, che si erano formati nella tempesta sociale e politica della rivoluzione del 1905, l’eccessiva ricchezza artistica viene interpretata come uno spreco e diventa un motivo di critica sociale del presente contrapposto, ancora una volta, al passato: “In questa città di commerci le possibilità materiali sembravano essere ancora presenti, perso da tempo era invece il gusto dell’intraprendente popolo rinascimentale. E perciò tutta questa profusione e sfoggio di marmi a spese dei defunti era semplicemente deprimente. Comunicava tutt’altro che un sentimento di lutto e il pensiero dell’eternità. Questi superbi monumenti e testi funebri non parlano tanto di chi ci ha lasciati, quanto di

³⁶ “Olin kavatsenud Firenzele vähemalt nädalaks jääda, kuid ma lahkusin sealt juba viie päeva pärast. Igav elu, halb ilm, ümber aga ikka vaid kunst ja kunst, – isegi minu ilujanu ei lõõnud sellele enam vastu! Ning lõppmuljeks jäi mingi kahjutunne, küllastus, väsimus” (Tuglas 1945, 83).

³⁷ “Väsinud kõigest kunstinautimisest, lamasime kuskil Monte Pincio tagamail lopsakas rohus, vahtides ehitistest taevast. Kuskil seal eemal häälitsetes vaevast kuuldavalt Rooma. See oli nagu tohutu paks kultuuriloo kõide, mida meie vaid siit-sealt olime suutnud lehitseda” (ivi, 105).

³⁸ “Kui mõnus oli jälle minna, kepp käes, paun seljas, silmade ees üha avarduvad pildid! Kunstiräsk Rooma oli selja taga, ees rohe-rusked Albano mäed. Rind hingas karget hommiku õhku” (Tuglas 1945, 111).

chi è rimasto”³⁹. Ancora una volta, è una veduta paesaggistica aperta a fungere da contraltare positivo a quell’opprimente artificiosità: “Dalla terrazza più alta del cimitero si vedeva Genova ancora un po’ viva e il mare. E che bella era quella verità quotidiana laggiù in confronto a quest’arte banalizzata qui!”⁴⁰.

2.3 *Osservazione a distanza vs immersione nella vita*

Le descrizioni tuglasiane dell’episodio del Pincio di Roma e del Campo Santo di Genova ci consentono di introdurre un ultimo aspetto, che riguarda non più tanto la prospettiva temporale (presente vs passato) o la scelta degli oggetti da descrivere (arte vs natura), quanto piuttosto il punto di vista e il modo di guardare dei nostri viaggiatori. Essi costruiscono ripetutamente nei propri testi un dispositivo spaziale particolare che si fa portatore simbolico del loro modo di rapportarsi all’esperienza vissuta. I viaggiatori estoni sembrano sentirsi particolarmente a proprio agio nell’osservazione dall’alto e a distanza come nell’immagine del Pincio, da cui la città rimane lontana e le sue attività quasi impercettibili, o la terrazza del Campo Santo, da cui Genova e il mare acquistano tutta la loro bellezza solo grazie allo sguardo d’insieme e da lontano (“laggiù”) contrapposto all’opprimente profusione artistica in cui il viaggiatore si trova immerso (“qui”) nel cimitero.

In tutti e tre i diari Napoli è il luogo in cui la contrapposizione tra la vita caotica, intensa e disorientante della città moderna viene contrapposta alla veduta dall’alto e a distanza (da Sant’Elmo e dal Vesuvio) che mette in ordine e sistematizza la percezione e lascia emergere gli “autentici” valori estetici e conoscitivi dell’esperienza italiana. Scrive Bornhöhe: “Il luogo migliore per guardarsi intorno è l’antico Castel Sant’Elmo in cima a una collina. [...] Guardando da qui tieni la città nel palmo della mano. [...] Qui abbiamo notato anche che i dintorni della città sono più belli della città stessa. [...] La natura e la storia hanno generosamente seminato questi luoghi con tutte le meraviglie possibili”⁴¹. È dunque il dispositivo spaziale della veduta dall’alto e a distanza a fare emergere la bellezza che rimane altrimenti nascosta dalla

³⁹ “Ainelisi võimalusi näis ses ärilinnas veel küllalt leiduvat, seevastu aga renessansi-algataja rahva maitse ammu kadunud. Ja sellepärast mõjus kogu see marmoripriiskamine ja toretsemine lahkunute arvel lihtsalt masendavalt. See kõneles kõigest must kui vaiksest leinatundest ja mõttest igavikule. Ei, need uhkeldavad hauasambad ja – tekstid ei kõnelnudki vahel nii palju leinatavaist kui leinajaist enestest” (ivi, 76).

⁴⁰ “Kalmistu kõrgemalt terrassilt paistis jälle pisut elavat Genuat ja merd. Ning kui kaunis näis too argitõde seal selle banaliseeritud kunsti kõrval siin!” (ivi, 77).

⁴¹ “Ringivaatamiseks on sündsam paik vana kants Sant’Elmo, palee 800 jala kõrguse mäe otsas. [...] Siit vaadates paistab linn kui peo peal. [...] Siin märkasime ka, et linna ümbrus toredam on kui linn ise. [...] Loodus ja ajalugu on kõiki imesid selle maakoha üle rohke käega välja külvanud” (Bornhöhe 1899, 125).

città e che, ancora una volta, non ha nulla a che fare con la vita e la cultura moderne, quanto piuttosto con la “natura” (eterna) e la “storia” (passata).

Laikmaa costruisce lo stesso dispositivo spaziale, lasciando però il palcoscenico esclusivamente alla natura e sottolineando con particolare forza retorica l'autenticità dell'esperienza italiana che emerge grazie alla veduta dall'alto e a distanza: “Quando a Napoli sono stato sulla collina di Sant'Elmo e ho lasciato vagare lo sguardo sulla terra lontana, i monti e le onde del mare avvolti come in un sottile velo azzurrino, davanti ai quali fiorivano fiori più colorati e lucenti e gli antichi pini giganteschi stendevano le loro ampie chiome sotto l'alto cielo blu, allora ho capito che proprio questa era la ‘vera Italia’”⁴².

A Firenze è similmente la veduta dal viale dei Colli o da Piazzale Michelangelo a coincidere con i momenti più lirici dei diari di viaggio analizzati. A Venezia Laikmaa definisce incredibilmente bella la vista dal Campanile di San Marco, contrapponendola alla Babele di popoli sulla piazza (1996, 124). La vista della Lombardia e delle Alpi (il passaggio verso il Nord) dall'alto del Duomo di Milano provoca in Bornhöhe una particolare nostalgia di casa (1899, 140), un po' come succede a Renzo quando, in vista del Duomo, si volta a guardare i “suoi” monti.

Nel capitolo “Camminando per la città” del suo saggio *L'invenzione del quotidiano*, lo studioso francese Michel De Certeau contrappone coloro che si relazionano alla città guardando e coloro che lo fanno camminando. De Certeau mette questa differenza in diretta correlazione con la differenza tra lo sguardo a distanza dall'alto e l'immersione nelle pratiche che contraddistinguono la vita cittadina. La posizione elevata costituisce per lui una possibilità di sottrarsi alla presa della città, rifuggendone, come Icaro, l'incomprensibile labirinto e consentendoci “la veduta dell'intero”. De Certeau descrive questa posizione come “un erotismo della conoscenza”⁴³, in cui il piacere è provocato dalla trasformazione del mondo in un testo leggibile. La “città panorama”⁴⁴ è per lui un “simulacro visibile”⁴⁵ che diventa possibile solo dimenticando e sottacendo le pratiche legate alla città.

Tutto ciò vale sicuramente anche nel caso del dispositivo spaziale (veduta dall'alto e a distanza) che abbiamo individuato nei diari dei viaggiatori estoni. In esso c'è però qualcosa in più rispetto a quell'erotismo della conoscenza che trasforma la città in un testo leggibile. La loro fuga è una fuga più radicale che sostituisce del tutto la città e le sue pratiche con qualcos'altro, che diviene il

⁴² “Kui ma viimati Napolis Sant'Elmo nukil seisin ja silma üle kauge maa, mägede ja merelüiglete lasksin, mis nagu õhukama siniloori sisse olid tõmmatud ja mille esiplaanil värvikamad-kumakamad lilled õitsesid ja vanad hiiglapiniad kõrgesse sinitaeva alla oma laiu latvu lahutasid, siis mõtlesin, et see on nüüd see ‘päris Itaalia’” (Laikmaa 1996, 203).

⁴³ Trad. it. di Baccianini (2001); “erotics of knowledge” (De Certeau 1984, 91-93).

⁴⁴ Trad. it. ivi; “panorama-city” (*ibidem*).

⁴⁵ Trad. it. ivi; “visual simulacrum” (*ibidem*).

luogo di un'esperienza estetica e conoscitiva più intima ed essenziale. I testi considerati descrivono quest'esperienza come l'Italia più "autentica" o "vera", quella cioè che il viaggiatore stava cercando e ha finalmente trovato. Ma quest'"autenticità italiana" in cui la natura, la distanza, il distacco dalla vita e la solitudine vengono ad assumere un ruolo centrale costituisce un'immagine già addomesticata dell'Italia che il viaggiatore estone può fare facilmente propria come espressione delle sue aspirazioni più profonde. Laikmaa spiega tutto ciò in modo esemplare attivando, ancora una volta, il dispositivo spaziale che già conosciamo anche nella descrizione del suo attico a Roma: "Completamente separato dalla vita, dalla polvere, dallo sporco, dal rumore e dalle preoccupazioni che laggiù in basso turbinano e spumeggiano nell'abisso delle viuzze strette. Quando me ne sto seduto qui da solo e guardo, mi sembra di essere lontano dalla vita della metropoli, di stare da qualche parte in campagna o su un'isola tranquilla ed è come se fosse una silenziosa domenica di sole. [...] Per chi ama la solitudine ma ha bisogno, allo stesso tempo, della città, questi attici sono un luogo di villeggiatura consigliabile"⁴⁶.

Possiamo utilizzare questo passaggio come una sorta di sintesi del percorso conoscitivo-esistenziale degli intellettuali estoni che all'inizio del Novecento vennero per la prima volta a diretto contatto con l'Italia e descrissero quest'esperienza nei loro diari di viaggio. L'attrazione nei confronti della grande città (come luogo del genio artistico passato e della vita moderna) che contraddistingue la generazione dei "giovani estoni" e indirizza la loro attività di traduzione e ricezione della letteratura e della cultura italiane, viene profondamente ripensata attraverso il contatto diretto dei viaggiatori con la realtà italiana. Il risultato finale di questo ripensamento non consiste semplicemente in una delusione che provoca l'abbandono degli ideali estetici e culturali di partenza, quanto piuttosto in una trasformazione dell'immagine cittadina, nella quale si insinuano elementi e preoccupazioni ad essa estranea, ma profondamente legati all'esperienza "domestica" dei viaggiatori estoni che, desiderando imparare a guardare se stessi con occhi italiani, finiscono immancabilmente per guardare l'Italia con occhi estoni. Le immagini della grande città in cui si può vivere come se si fosse in campagna o su un'isola tranquilla e della vita moderna turbinante e spumeggiante esperita come una tranquilla domenica di sole, costituiscono il risultato di questo sguardo incrociato, la "vera Italia" in cui il viaggiatore estone riesce finalmente a riconoscersi.

⁴⁶ "Täitsa lahus sellest elust, tolmust, mustusest, mürast ja muredest, mis seal all sügaval, kitsaste uulitsakuristikude põhja peal kihab ja keerleb. Kui ma siin ükski istun ja vaatan, arvan, nagu oleksin kaugel suurlinna elust, kusagil rahulikul maal või saarel ja oleks seal nagu vaikne päikesepaisteline pühapäev. [...] Kes üksildust armastab ja ühtlasi linna vajab, sellele on niisugused katusekorterid soovitatavam suvituskoloonia" (ivi, 141).

3. Conclusione: ambivalenza e originalità della traduzione culturale

L'analisi comparata dell'attività di ricezione della letteratura e della cultura italiana svolta in patria dai giovani scrittori e intellettuali estoni di inizio Novecento e delle impressioni raccolte nei loro diari di viaggio in Italia nello stesso periodo evidenzia la complessità della traduzione e del *transfer* culturali come processo di costruzione, decostruzione e ricostruzione reciproca e dialogica delle immagini di sé e dell'altro. Nell'approccio all'Italia della cultura estone di inizio Novecento si intrecciano tendenze diverse che non vanno lette in opposizione l'una all'altra, quanto piuttosto come aspetti complementari del processo complessivo di traduzione culturale i cui risultati dipendono dai diversi punti di vista entro i quali esso viene a situarsi. Letterati e intellettuali in Estonia cercano nell'Italia lo spessore culturale e la raffinatezza della cultura decadente ed estetizzante (D'Annunzio) in funzione antiprovinciale ed europea. Scrittori ed artisti che viaggiano in Italia non trovano (non cercano?) la modernità, ma il passato. L'intensità dell'esperienza artistica e l'energia della vita popolare nelle grandi città italiane finiscono per stancarli e li spingono a cercare rifugio nella natura, nella solitudine, nella distanza – concetti attorno ai quali si costruiscono una nuova immagine dell'Italia. Il contatto diretto con l'Italia funziona in altre parole come cartina di tornasole per verificare e, più o meno consapevolmente, correggere non solo l'immagine a distanza della cultura italiana, ma anche alcune delle idee fondanti del progetto di rinnovamento della cultura estone.

Il complesso processo traduttivo innescato dall'incontro tra la periferia (Estonia) e il centro (Italia) della tradizione culturale europea contiene perciò, nei termini di Venuti, aspetti sia stranianti che addomesticanti. I "giovani estoni" concepiscono la traduzione della letteratura italiana e la ricezione della cultura italiana come gli strumenti adatti a provocare un senso di straniamento sul pubblico estone di inizio Novecento, una sorta di crisi d'identità che costituisce il presupposto per un profondo rinnovamento culturale e l'adozione di nuove forme letterarie. È lo "straniamento", come scrive Ridala nella sua prefazione alla traduzione de *L'innocente*, che può generare un nuovo piacere – il piacere estetico della rinnovata comunità intellettuale estone.

Per Konrad Mägi l'arrivo in Italia corrispondeva invece, come abbiamo visto all'inizio di questo articolo, con la sensazione di essere finalmente arrivato a "casa" – non è qui dunque lo straniante shock culturale a mettere in moto l'attività creativa dell'artista, quanto piuttosto un profondo senso di riconoscimento di se stesso nell'altro. Ciò presuppone però, come si è visto nell'analisi dei diari di viaggio, un preliminare "addomesticamento" dell'altro, costruito in un'immagine che consente l'avvio del processo di auto-identificazione.

Questa dialettica di "straniamento" e "sentirsi a casa" che contraddistingue il processo traduttivo tra la periferia e il centro non può perciò essere ridotto alla semplice idea dell'acquisizione e riproduzione dei modelli culturali del

centro da parte della periferia – la cosiddetta “auto-colonizzazione”. Il processo traduttivo ha piuttosto risultati originali che, nel nostro caso, si possono osservare sia nei testi di poeti/scrittori “giovani estoni” come Tuglas, Semper, Ridala, Aavik che nei quadri di pittori estoni modernisti come Laikmaa o Mägi. Questo è il senso più profondo e anche più attuale di quel paradosso dell’identità descritto nel già citato motto della “Giovane Estonia”: “Restiamo estoni, ma diventiamo anche europei!”.

Riferimenti bibliografici

- Aavik Johannes (1924), *Keeleuenduse äärmised võimalused* (Le possibilità radicali del rinnovamento linguistico), Tartu, Istandik.
- Anderson Benedict (1983), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso.
- Bornhöhe Eduard (1899), *Usurändajate radadel. Reisipildid Türgimaalt, Palästinast, Egiptusest, Kreeka-ja Itaaliamaalt* (Sul cammino dei pellegrini. Immagini di viaggio da Turchia, Palestina, Egitto, Grecia e Italia), Tallinn, Eesti Postimees.
- D’Annunzio Gabriele (1889), *Il piacere*, Milano, Fratelli Treves. Trad. estone e prefazione di Valentin Pomm (1936), *Nauding*, Tartu, Loodus.
- (1892), *L’innocente*, Napoli, F. Bideri. Trad. estone di Vilem Ridala (1913), *Süütu*, Tartu, Noor-Eesti Kirjastus.
- (1898), *La città morta. Tragedia*, Milano, Fratelli Treves. Trad. estone di Vilem Ridala (1920), *Surnud linn: tragöödia*, Tallinn, Varrak.
- (1915), *Mäss: Nowellid* (La rivolta: novelle). Trad. estone di Madis Nurmik, Haapsalu, [s.n.]
- De Certeau Michel (1984), *The practice of everyday life*, Berkely-Los Angeles-London, California UP. Trad. it di Mario Baccianini (2001), *L’invenzione del quotidiano*, prefazione di Alberto Abruzzese, postfazione di Davide Borrelli, Roma, Edizioni Lavoro.
- Epner Eero (2017), *Konrad Mägi*, Tallinn, Sperare. Trad. it. di Daniele Monticelli (2017), *Konrad Mägi*, Tallinn, Sperare.
- Espagne Michel (2013), “La notion de transfert culturel”, *Revue Sciences/Lettres* 1, 1-9.
- Hennoste Tiit (2014), “Europeanization as Self-Colonization in Estonian Literature at the Beginning of the 20th Century: the Case of the Young Estonia Movement”, *Letonica* 28, 11-24.
- Hinrikus Miriam (2006), “Spleen the Estonian Way: Estonian Literary Decadence in J. Randvere’s *Ruth* (1909), Friedebert Tuglas’ *Felix Ormusson* (1915), and Anton Hansen Tammsaare’s Novellas *Noored hinged* (1909) and *Kärbes* (1917)”, *Interlitteraria* 11, 2, 305-321.
- Jacquemond Richard (1992), “Translation and Cultural Hegemony: The Case of French-Arabic Translation”, in Lawrence Venuti (ed), *Rethinking Translation*, London-New York, Routledge, 139-158.
- Konrad Mägi 1878-1925* (2017), catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 10 ottobre 2017 – 28 gennaio 2018), Ed. Enn Kunila, Tallin, Eesti kunstimuuseum.
- Laikmaa Ants (1996), *Teelt. Maailmakodaniku reisikirjad Viinist, Veneetsiast, Firenzest, Roomast, Capriilt, Sitsiiliast, Vesuuvi tipust, Tunisest, jm.* (Dalla strada. Diario di

- viaggio di un cittadino del mondo da Vienna, Venezia, Firenze, Roma, Capri, Sicilia, Vesuvio, Tunisi, ecc...), Tallinn, Kunst.
- Lotman Jurij (1973), "O dvuch modeljach kommunikacii v sisteme kul'tury", *Trudy po znakovym sistemam* 6, 222-243. Trad. it di Manila Barbato Faccani (2001 [1975]), "I due modelli della comunicazione nel sistema della cultura", in Jurij Lotman, Boris Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
- (1984), "O semiosfere", *Trudy po znakovym sistemam* 17, 5-23. Trad. it. di Simonetta Salvestroni (1985), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.
- (1989), "Kul'tura kak sub"ject i sama-sebe ob"jekt" (La cultura come soggetto e oggetto di se stessa), *Wiener Slawistischer Almanach* 23, 187-197.
- (1992), *Kul'tura i vzryv*, Mosca, Gnozis. Trad. it. di Caterina Valentino (1993), *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli.
- Mägi Konrad (1932), "Kiri C. Holstile, 21.12.1921" (Lettera a C. Holst del 21.12.1921), in Rudolf Paris, *Konrad Mägi*, Tartu, Roos, 215-216.
- Monticelli Daniele (2008), "Noor-Eesti projektist tänapäeva Eesti kultuurilispoliitilise diskursuse taustal. Kriitilised ülestähendused" (Il progetto della "Giovane Estonia" sullo sfondo del discorso politico-culturale dell'Estonia contemporanea. Osservazioni critiche), *Methis* 1-2, 276-287.
- Rancière Jacques (1998), *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard.
- Raun T.U. (1980), "1905 as a Turning Point in Estonian History", *East European Quarterly* 14, 327-333.
- Ridala Vilem (1913), "Eessõna" (Prefazione), in Gabriele D'Annunzio, *Süütu (L'innocente)*, trad. estone di Vilem Ridala, Tartu, Noor-Eesti Kirjastus, v-xxxvi.
- (1918), [Senza titolo], in Friedebert Tuglas, Hans Kruus, Johannes Semper, et. al., *Kümme aastat. Noor-Eesti 1905-1915* (Dieci anni. La Giovane Estonia 1905-1915), a cura di Friedebert Tuglas, Tartu, Noor-Eesti, 81-85.
- (1919), *Esteetika* (Estetica), Tartu, Noor-Eesti.
- Semper Johannes (1918a), "Mälestustest" (Ricordi), in Friedebert Tuglas, Hans Kruus, Johannes Semper, et. al., *Kümme aastat. Noor-Eesti 1905-1915* (Dieci anni. La Giovane Estonia 1905-1915), a cura di Friedebert Tuglas, Tartu, Noor-Eesti, 27-33.
- (1918b), "Noor-Eesti ja kunst" (La Giovane Estonia e l'arte), in Friedebert Tuglas, Hans Kruus, Johannes Semper, et. al., *Kümme aastat. Noor-Eesti 1905-1915* (Dieci anni. La Giovane Estonia 1905-1915), a cura di Friedebert Tuglas, Tartu, Noor-Eesti, 62-73.
- Sisask Kaia (2009), "Friedebert Tuglas and French fin de siècle Literature Between Aestheticism and Realism", *Interlitteraria* 1, 14, 162-173.
- Sooväli Jaanus (2015), "Friedrich Nietzsche's Influence on the Estonian Intellectual Landscape", *Studia Philosophica Estonica* 8, 2, 141-155.
- Suits Gustav (1905), "Noorte püüded" (Le aspirazioni dei giovani), *Noor-Eesti* 1, 3-19.
- (1931), *Noor-Eesti nõlvakult. Kahe revolutsiooni vahel* (Sul fronte della Giovane Estonia: tra due rivoluzioni), Tartu, Noor-Eesti Kirjastus.
- Tuglas Friedebert (1912), "Natuke Capitoliumist ja hanidest" (Sul Campidoglio e le oche), *Noor-Eesti* 4, 257-268.

- (1945), *Esimene välisreis. Pagulasmälestusi Prantusmaalt ja Itaaliast 1909-1910* (Il primo viaggio all'estero. Ricordi dell'esilio in Francia e Italia 1909-1910), Tallinn, Ilukirjandus ja Kunst.
- Venuti Lawrence (1998), *The Scandals of Translation: Towards An Ethics of Difference*, London-New York, Routledge.
- (2004 [2000]), "Translation, Community, Utopia", in Lawrence Venuti (ed), *The Translation Studies Reader*, London-New York, Routledge, 468-509.
- Veski J.V. (1958), *Johannes Voldemar Veski keelelisi töid* (I lavori linguistici di Johannes Voldemar Veski), Tallinn, Eesti Riiklik Kirjastus.
- Visioni dal Nord. Pittura estone dalla collezione di Enn Kunila, 1910-1940. / Visions of the North. Estonian Painting from Enn Kunila's Collections 1910-1940* (2017), catalogo della mostra (Firenze, Museo Novecento, 4 marzo – 21 maggio 2017), Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.