



**NUOVE
STRATEGIE PER
LA TRADUZIONE
DEL LESSICO
ARTISTICO**

**Da Giorgio Vasari a un
corpus plurilingue dei
beni culturali**

a cura di
**Valeria Zotti
Monica Turci**



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

LESSICO MULTILINGUE DEI BENI CULTURALI

- 1 -

LESSICO MULTILINGUE DEI BENI CULTURALI

Editor-in-Chief

Annick Farina, University of Florence, Italy

Arianna Fiore, University of Florence, Italy

María Carlota Nicolás Martínez, University of Florence, Italy

Scientific Board

Itziar Arana Cobos, Museo del Prado, Madrid, Spain

Alessandro Aresti, University of Cagliari, Italy

Gabriele Aroni, Xi'n Jiaotong-Liverpool University, China

Sabrina Ballestracci, University of Florence, Italy

Riccardo Billero, University of Florence, Italy

Miriam Castorina, University of Florence, Italy

Dave Coniam, The Education University of Hong Kong, China

Carla Marisa da Silva Valente, University of Florence, Italy

Christina Dechamps, Nova University of Lisbon, Portugal

Susana Díaz, University of Madrid Carlos III, Spain

Fernando Funari, University of Florence, Italy

Dominique Garand, University of Québec at Montréal, Canada

Marcello Garzaniti, University of Florence, Italy

Paul Geyer, University of Bonn, Germany

Daniel Henkel, Vincennes-Saint-Denis Paris 8 University, France

Jorge Leiva Rojo, University of Malaga, Spain

Ilaria Natali, University of Florence, Italy

Ana Pano Alamán, University of Bologna, Italy

Éric Poirier, University of Québec at Montréal, Canada

Federica Rossi, Max Planck Institute - Florence Institute for Art History, Italy

Valentina Rossi, University of Florence, Italy

Christina Samson, University of Florence, Italy

Ayse Saracgil, University of Florence, Italy

Geoffrey Williams, Bretagne Sud University, France

Galia Yanoshevsky, Bar-Ilan University, Israel

Valeria Zotti, University of Bologna, Italy

Nuove strategie per la traduzione del lessico artistico

Da Giorgio Vasari a un corpus plurilingue dei beni culturali

a cura di
Valeria Zotti
Monica Turci

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2023

Nuove strategie per la traduzione del lessico artistico : da Giorgio Vasari a un corpus plurilingue dei beni culturali / a cura di Valeria Zotti, Monica Turci. – Firenze : Firenze University Press, 2023.
(Lessico multilingue dei beni culturali ; 1)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221500615>

ISBN 979-12-215-0060-8 (Print)

ISBN 979-12-215-0061-5 (PDF)

ISBN 979-12-215-0062-2 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0061-5

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover image: © artgalini|123rf.com

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2023 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

This book is printed on acid-free paper

Printed in Italy

Sommario

Introduzione

**La traduzione del linguaggio specialistico dei beni culturali: dalle
pratiche passate alle metodologie attuali** 7
Valeria Zotti, Monica Turci

PARTE PRIMA

LE TRADUZIONI DI VASARI ALLE ORIGINI DI UN LESSICO ARTISTICO EUROPEO

**Da un segno a tanti segni. L'emergere della polisemia del termine
disegno nelle traduzioni tedesche delle *Vite* di Vasari** 21
Sabrina Ballestracci

**Le traduzioni russe della *Vita di Cimabue* di Giorgio Vasari:
strategie traduttive a confronto** 39
Giovanna Siedina, Gabriele Papini

**Metaphors of art in the English translations of Giorgio Vasari's *Le
vite*: a software-assisted enquiry** 65
Antonella Luporini

PARTE SECONDA

PRATICA E DIDATTICA DELLA TRADUZIONE DEL LESSICO ARTISTICO

**L'immagine di Firenze e Bologna in *Obrazy Italii* di Pavel Muratov:
riflessioni sulla traduzione del lessico artistico** 95
Monica Perotto, Valentina Rossi, Natalia Zhukova

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Valeria Zotti, Monica Turci (edited by), *Nuove strategie per la traduzione del lessico artistico. Da Giorgio Vasari a un corpus plurilingue dei beni culturali*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0061-5, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5

José Ramón Mélida, traduttore del <i>Lexique des termes d'art</i> di Jules Adeline <i>Elena Carpi</i>	115
Glossaire terminologique collaboratif et Data-Driven Learning dans le cadre de la traduction du lexique artistique <i>Christina Dechamps</i>	133

PARTE TERZA

CORPORA DI TRADUZIONE PER LA VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO LOCALE

Traducir al español el léxico de los castillos y fortalezas de Emilia-Romaña <i>Ana Pano Alamán</i>	149
Translating Heritage Tourism in Italy. Churches and Palaces of the Ducato Estense <i>Gaia Aragrande, Monica Turci</i>	169
Traduire en français le lexique du patrimoine artistique de la ville de Bologne : le sous-corpus comparable BER du projet LBC <i>Valeria Zotti</i>	197

INTRODUZIONE

La traduzione del linguaggio specialistico dei beni culturali: dalle pratiche passate alle metodologie attuali

Valeria Zotti, Monica Turci

Il presente volume raccoglie un gruppo di saggi incentrati sulla traduzione del linguaggio specialistico dei beni culturali. Si tratta della più recente di una serie di pubblicazioni a diffusione nazionale e internazionale che sono scaturite nell'ambito del progetto di ricerca interuniversitario *Lessico plurilingue dei Beni Culturali* (LBC), diretto da Annick Farina e condotto all'Università di Firenze in collaborazione con altre Università italiane e straniere, tra cui l'Università di Bologna a cui le due curatrici del presente volume afferiscono. I saggi qui contenuti sono in stretta relazione con gli obiettivi finali di questo progetto, vale a dire la creazione di dizionari specializzati monolingui e bilingui sul lessico artistico attraverso un approccio al tempo stesso *corpus-based* e *corpus-driven*.

I dizionari LBC, come i contributi di questo volume, si rivolgono a un'ampia comunità di fruitori: da aspiranti traduttori e traduttori specializzati, da studenti, ricercatori e lessicografi delle lingue per scopi speciali, da critici d'arte e traduttori di guide turistiche a operatori nell'industria del turismo culturale che operano in un contesto internazionale e plurilingue. Nel suo complesso si tratta di un pubblico ibrido che include studiosi di linguistica applicata e di didattica dei linguaggi specialistici e professionisti che operano nell'ambito della comunicazione del patrimonio in un contesto internazionale per finalità informative e di promozione.

A questi ultimi, il progetto LBC intende offrire risorse lessicografiche plurilingui al momento difficilmente reperibili e tuttavia fondamentali per l'in-

Valeria Zotti, University of Bologna, Italy, valeria.zotti@unibo.it, 0000-0002-4920-4392

Monica Turci, University of Bologna, Italy, monica.turci2@unibo.it, 0000-0003-4027-3911

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Valeria Zotti, Monica Turci, *Introduzione*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5.02, in Valeria Zotti, Monica Turci (edited by), *Nuove strategie per la traduzione del lessico artistico. Da Giorgio Vasari a un corpus plurilingue dei beni culturali*, pp. 7-18, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0061-5, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5

dustria della cultura. Tali risorse comprendono anche dati testuali, lessici, corpora comparabili e, a venire, corpora paralleli, attestanti lemmi relativi a concetti chiave della storia dell'arte, a tecniche artistiche, a tipologie di materiali, a elementi scultorei ed architettonici, oltre a termini connessi ai domini sottesi a questi ambiti. Dopo oltre un decennio di ricerche condotte all'interno di diverse squadre linguistiche, al momento attuale il Progetto LBC ha completato la creazione di corpora monolingui comparabili¹; da questi sono stati ricavati lemmari attraverso ai quali si accede alle concordanze² e che, a loro volta, fungeranno da fondamenta per la creazione del dizionario plurilingue.

I contributi inclusi in questo volume sono in stretta relazione con il sopramenzionato progetto, e in particolare con i suoi recenti sviluppi, percorrendo essenzialmente tre direzioni. I saggi nella prima parte attingono a risorse che il progetto ha già reso fruibili o che sono attualmente in fase di sviluppo per fornire approfondimenti qualitativi sulla traduzione di opere fondanti nella storia dell'arte europea. Complessivamente questi saggi arricchiscono la letteratura scientifica esistente, ancora alquanto limitata, con approfondimenti di grande interesse su aspetti lessicali e sintattici, nonché sul fenomeno della metafora, del linguaggio specialistico dell'arte e nelle sue traduzioni in una prospettiva diacronica.

I saggi della seconda parte hanno per filo conduttore la riflessione sulla pratica della traduzione del lessico artistico in diverse tipologie testuali: rispettivamente un resoconto di viaggio ad opera dello scrittore russo Pavel Muratov, un dizionario specializzato sull'arte spagnola della fine del XIX secolo e un glossario terminologico collaborativo francese-portoghese realizzato nell'ambito di un'esperienza incentrata sull'uso di corpora per l'apprendimento. Si tratta di tre tipologie di risorse che costituiscono al tempo stesso il materiale documentario di cui si nutrono i corpora LBC e da cui gli studiosi del progetto attingono dati linguistici per studiare il lessico artistico nei suoi diversi gradi di specializzazione e in diverse epoche. Emerge in maniera evidente da questi contributi l'impatto positivo che l'uso dei corpora, coniugato ad una consultazione consapevole delle risorse lessicografiche e terminologiche, può avere sulla pratica della traduzione, nonché sull'apprendimento linguistico.

I saggi contenuti nella terza parte volgono lo sguardo al futuro delle ricerche del gruppo LBC. Si inseriscono nel sotto progetto LBC Emilia-Romagna e si intersecano con progetti locali e collaborazioni attive sul territorio che hanno condotto alla raccolta di un corpus di testi sul patrimonio della sopra menzionata regione che va ad aggiungersi al corpus LBC. In questi saggi, corpora paralleli allineati di piccole e medie dimensioni vengono analizzati attraverso il quadro teorico dei *Corpus-Based Translation Studies* (CBTS). Complessivamente questo gruppo di saggi propone una metodologia di indagine ancora poco utilizzata

¹ Si rimanda al link <http://corpora.lessicobenculturali.net/> (22/12/2021)

² Per un esempio si rimanda al lessico spagnolo già pubblicato al sito <https://lexicon.lessicobenculturali.net/es/> (22/12/2021).

negli studi sulla traduzione del linguaggio dei beni culturali, fornendo spunti di riflessione e applicazioni pratiche originali in una prospettiva sincronica.

I tre saggi inclusi nella prima parte del volume prendono le mosse da un recentissimo sviluppo all'interno del Progetto LBC che ha avuto inizio nel 2022 e che prosegue al momento attuale sotto la direzione di Daniel Henkel e Valeria Zotti, entrambi membri storici del gruppo di ricerca LBC. Questo sviluppo segna l'inizio della fase di compilazione di corpora paralleli contenenti traduzioni di testi di riferimento per lo studio della storia dell'arte europea pubblicati tra il XVIII e il XX secolo. Innestandosi in questo filone di indagine, i tre saggi volgono l'attenzione su *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* di Giorgio Vasari, un'opera considerata il primo esempio di letteratura artistica moderna (cfr. Carrara 2013) e oggetto di varie traduzioni e ri-traduzioni verso il francese, inglese, russo e spagnolo.

Il contributo di Sabrina Ballestracci (*Da un segno a tanti segni. L'emergere della polisemia del termine disegno nelle traduzioni tedesche delle Vite di Vasari*) si concentra sulle traduzioni verso il tedesco. In particolare, Ballestracci si focalizza sulla resa «disegno», sia per la carica semantica complessa e poliedrica di questo termine, sia per il ruolo fondamentale che esso assume nel pensiero e nell'opera del Vasari e in modo particolare nella parte de *Le vite* dedicata a Raffaello. È precisamente su questa *Vita* che si dispiega la parte centrale del saggio. Dopo aver presentato in maniera dettagliata e sistematica le occorrenze delle parole che hanno come radice «disegn», Ballestracci prende in esame strategie traduttive che si discostano dall'utilizzo del traduttore *Zeichnung* con riferimento a due recenti traduzioni: quella a cura di Kupper, apparsa nel 2008, e l'edizione a cura di Alessandro Nova in collaborazione con il *Kunsthistorisches Institut* di Firenze, ultimata nel 2015. L'analisi traduttologica conferma, fornendone esempi al contempo, l'affascinante ipotesi di partenza di questo studio secondo cui le traduzioni di un termine polisemico – quale «disegno» – portano con sé il potenziale di far affiorare sulla superficie del testo di arrivo significati che rimangono impliciti e latenti nel testo di partenza e che, nello specifico del caso studio oggetto di questo saggio, si fanno portatori di alcuni capisaldi del pensiero del Vasari. Complessivamente questo saggio contribuisce alla ricca riflessione in corso da diversi anni sul “terzo codice” (Frawley 2000) con un'applicazione inedita ad un ambito poco esplorato e con importanti conclusioni su diversi livelli. In primo luogo, attraverso l'analisi del testo di partenza e di arrivo, l'autrice ricostruisce le possibilità traduttive di un concetto complesso, nonché le possibilità offerte dalla lingua tedesca per veicolare i significati. In senso più ampio, il saggio offre interessanti connessioni tra lingua specialistica e lingua standard in un'ottica contrastiva.

Il saggio di Giovanna Siedina e Gabriele Papini (*Le traduzioni russe della Vita di Cimabue di Giorgio Vasari: strategie traduttive a confronto*) si focalizza sulle traduzioni della *Vita di Cimabue* in una prospettiva comparativa. In particolare, gli autori mettono a confronto due traduzioni: quella di Jurij Verchovskij del 1933 e quella di Aleksandr Venediktov del 1956. Una breve analisi delle differenze tra la versione torrentiniana e giuntina dell'opera del Vasari offre un

elemento significativo per il contesto di queste traduzioni, evidenziando che entrambe si rifanno alla versione Giuntina. L'interesse per un confronto tra queste traduzioni risiede nell'approccio adottato dai due traduttori. Se da un lato per entrambi è fondamentale rendere il testo del Vasari accessibile al pubblico di arrivo, dall'altro lato essi appartengono a due distinte scuole di pensiero e di conseguenza mettono in campo differenti scelte traduttive ottenendo diversi risultati, come si evince dalla conclusione del saggio. Secondo gli autori, la traduzione di Verchovskij è caratterizzata da una sintassi molto più lineare rispetto all'originale che contribuisce alla comprensione del testo, mentre la traduzione di Venediktov è caratterizzata da un taglio arcaizzante che tenta di far affiorare tratti del testo originale mettendo in questo modo in secondo piano la fruibilità della traduzione da parte di un pubblico non colto. Questa conclusione è supportata da un'analisi comparativa dettagliata e ricca e si muove su diversi livelli del testo. Sul piano sintattico, gli autori si soffermano sulla resa delle costruzioni complesse dell'originale con una particolare attenzione ai connettori interfrasali e intrafrasali, e dei participiali e gerundiali con valore temporale e causale. Sul piano semantico, ci si sofferma sulla resa di toponimi di luoghi non comunemente conosciuti con un approfondimento sulla traduzione dell'apostrofo, elemento ricorrente nella lingua italiana ma assente in russo. Infine, gli autori non mancano di analizzare le strategie traduttive delle citazioni e delle iscrizioni latine esaminando in profondità il contesto della traduzione dei versi danteschi in Verchovskij.

Nel suo saggio, Antonella Luporini (*Metaphors of art in the English translations of Giorgio Vasari's Le Vite: a software-assisted enquiry*) prende in esame le rappresentazioni metaforiche della nozione di «arte» nelle *Vite* di Vasari (edizione giuntina) e in due note traduzioni inglesi: quella di Gaston de Vere (1912-1915) – a tutt'oggi l'unica traduzione integrale in lingua inglese – e quella, più recente, di Julia Conaway Bondanella e Peter Bondanella (1991). L'approccio che Luporini adotta è, come indica già il titolo del saggio, *software-assisted*, nel senso che l'analisi qualitativa viene supportata e affiancata da strumenti informatici. Dal punto di vista metodologico, la prima fase di questa analisi consiste nell'estrazione di una serie di occorrenze del termine «arte» nell'opera di Vasari dal corpus LBC italiano e nell'identificazione manuale delle metafore linguistiche e concettuali riguardanti la parola e il concetto di «arte», secondo il modello della teoria della metafora concettuale (Lakoff e Johnson 1980). Successivamente, attraverso la costruzione di due *dataset* paralleli e l'uso della piattaforma di interrogazione di corpora Sketch Engine, Luporini esamina la presenza, o assenza, delle stesse metafore nelle due traduzioni e le strategie di resa che portano, invece, ad una perdita o sostituzione delle metafore originali. Un simile approccio ibrido può essere replicato al fine di rendere più efficace e meno dispendioso, in termini di tempo, lo studio della metafora dal punto di vista traduttologico - un campo di ricerca indubbiamente fervente (Schäffner 2017) ma ancora poco battuto nell'ambito del linguaggio specialistico dei beni culturali. Al tempo stesso, l'evidenza testuale conferma ancora una volta la natura sfuggente e inevitabilmente soggetta a *bias* interpretativo della metafora. Il *bias*

probabilmente non si può evitare del tutto (come l'autrice stessa dichiara, spesso l'analisi metaforica non è una scienza esatta e rimangono casi discutibili), ma può essere ridotto, come dimostra questo saggio, attraverso una metodologia rigorosa affiancata all'uso di strumenti informatici.

Nella seconda parte del volume, tre diversi generi discorsivi, il resoconto di viaggio, il dizionario specialistico e il glossario terminologico, ognuno rappresentativo di diversi gradi di specializzazione del lessico artistico, sono il punto di partenza di una riflessione sulla pratica e sulla didattica della traduzione. Nel primo contributo di questa sezione (*L'immagine di Firenze e Bologna in Obrazy Italii di Pavel Muratov: riflessioni sulla traduzione del lessico artistico*), Monica Perotto, Valentina Rossi e Natalia Zhukova esaminano *Obrazy Italii*, l'opera più nota dello scrittore, pubblicitista, critico e storico d'arte russo Pavel Muratov. Questo resoconto letterario del viaggio in Italia compiuto dall'autore all'inizio del Novecento è considerato un testo classico sulla ricezione dell'arte italiana in Russia, in quanto espressione non solo dell'italomania di Muratov stesso, ma anche dell'amore dei russi per l'Italia, le sue città d'arte, e i suoi luoghi ricchi di cultura e bellezza. Di grande successo in patria, quest'opera è meno nota in Italia dove è stata tradotta di recente dall'editore Adelphi (2019) con il titolo evocativo *Immagini dell'Italia*. Soffermandosi sui capitoli relativi all'arte della Toscana e dell'Emilia-Romagna, le due regioni che hanno visto la nascita e lo sviluppo del progetto LBC, le tre autrici di questo contributo svelano le specificità lessicali del testo in lingua russa, caratterizzato dalla presenza di lessico artistico a cavallo tra linguaggio specialistico e linguaggio comune, e le difficoltà traduttive derivanti dall'alto grado di variazione tipico di questo linguaggio ibrido. Soggette a variazione sono ad esempio le trascrizioni in lingua russa dei nomi degli artisti più rappresentativi della pittura bolognese (come, per esempio, Carracci e Guido Reni) che le studiose analizzano meticolosamente. Molteplici sono inoltre le rese traduttive di alcuni lemmi distintivi del patrimonio architettonico bolognese, come «portici», «chiese» e «pale d'altare». Questi traduttori, attestati nell'edizione italiana di Adelphi, vengono messi a confronto con gli equivalenti rilevati nei principali dizionari e strumenti traduttivi disponibili per la lingua russa e infine analizzati nelle loro realizzazioni discorsive all'interno del corpus testuale LBC Russo, esplorato con l'ausilio del software Sketch Engine. Nella sezione dedicata alla città di Firenze, la descrizione dei monumenti architettonici è il punto di partenza di un'analisi che porta alla luce la totale o parziale corrispondenza dei termini usati in russo e in italiano per designare gli edifici di culto («tempio», «chiesa», «cattedrale», ecc.) e alcuni elementi architettonici («parete», «porta») e parti del mobiliario ecclesiastico («cassone»). L'analisi circostanziata dei fenomeni lessicali attestati nell'opera e nella sua traduzione e validati dalla consultazione di corpora testuali e di risorse lessicografiche e terminologiche di riferimento non fa che confermare lo status canonico dell'opera di Muratov, primo esempio di critica d'arte incentrata sui beni culturali italiani in lingua russa. Questo contributo anticipa inoltre il territorio geografico, ovvero il patrimonio artistico italiano, in particolare toscano e emiliano-romagnolo, oggetto della terza parte del volume.

Il saggio di Elena Carpi (*José Ramón Mélida, traduttore del Lexique des termes d'art di Jules Adeline*) studia il *Vocabulario de Términos de Arte*, la più importante opera lessicografica della storia dell'arte del XIX secolo, pubblicata in Spagna con il patrocinio dell'*Academia de Bellas Artes*. Il suo autore, lo storico dell'arte José Ramón Mélida, lo diede alle stampe nel 1887 con il proposito di divulgare la conoscenza del lessico artistico, attraverso la traduzione e l'adattamento per il pubblico spagnolo del *Lexique des termes d'art* dell'erudito francese Jules Adeline. La metodologia adottata in questo studio è descrittivo-contrastiva, in quanto l'autrice esamina quest'opera di riferimento sia dal punto di vista lessicografico, dedicando particolare attenzione alla descrizione del paratesto, delle integrazioni e dei cambiamenti intervenuti nell'opera spagnola rispetto al testo fonte, sia dal punto di vista traduttivo, soffermandosi sulle creazioni neologiche effettuate dal lessicografo spagnolo per far fronte a vuoti lessicali e terminologici, il quale ha il merito di aver arricchito il castigliano di tecnicismi artistici al tempo sconosciuti e ancora oggi in uso. Nella prima parte del saggio viene illustrato il progetto di divulgazione dell'arte di Adeline attraverso un'opera destinata a un pubblico colto che intende informarsi senza dover ricorrere a testi specialistici. È interessante notare che quest'opera è di fatto un testo multimodale, in cui le immagini, realizzate dallo stesso Adeline, fanno da complemento alle definizioni lessicografiche rispondendo così al suo obiettivo di divulgazione. Nel corso della trattazione, Carpi dimostra come, a tre anni dalla pubblicazione del *Lexique*, il traduttore spagnolo si sia appropriato del progetto dell'autore francese adattandolo alle esigenze del pubblico spagnolo. Mélida traduce fedelmente il *Lexique* e al tempo stesso lo amplia intervenendo a livello della macrostruttura e microstruttura. Sul piano della macrostruttura, Mélida aggiunge nuove entrate motivando queste integrazioni con la necessità di dare una versione castigliana di tecnicismi considerati veri e propri *realia*. Inserisce inoltre entrate relative all'arte araba assenti nell'originale francese, nonché note esplicative volte a adattare l'originale alla cultura castigliana. A livello della microstruttura, Mélida interviene sulle entrate riformulando alcune definizioni, riunendo due entrate in una sola, sulla base di considerazioni di natura semantica, inserendo informazioni enciclopediche relative alla Spagna laddove lo ritiene necessario, e, sul piano fonetico, adattando parole francesi alla pronuncia castigliana. Grazie a questi interventi eruditi e coraggiosi, sapientemente messi in pratica da un traduttore del linguaggio specialistico dell'arte che è anche un fine studioso di storia dell'arte, il repertorio lessicografico realizzato da Mélida assume le caratteristiche di una risorsa ibrida – al tempo stesso enciclopedica in un'ottica bilingue spagnolo-francese e monolingue – e di un'opera di riferimento per la valorizzazione e la divulgazione del patrimonio artistico spagnolo di grande valore scientifico.

L'articolo di Christina Dechamps (*Glossaire terminologique collaboratif et Data-Driven Learning dans le cadre de la traduction du lexique artistique*) sposta l'asse della riflessione sul ruolo dei corpora, e nello specifico del corpus *Lessico dei Beni Culturali* (LBC), nell'ambito della formazione di aspiranti traduttori. Nella prima parte, l'autrice ripositiona alcuni concetti didattici, come *Progetto*

di apprendimento, *Lessicografia/terminografia bilingue di apprendimento e Data Driven Learning* (Boulton e Tyne 2014) all'interno di una riflessione più ampia di natura metodologica che poggia su una vasta letteratura scientifica e che prende in considerazione l'apprendente di una lingua straniera come attore sociale. Il saggio illustra poi l'esperienza con due classi di traduzione specializzata dell'Università NOVA di Lisbona, finalizzata all'elaborazione di un glossario terminologico bilingue collaborativo ed evolutivo (portoghese-francese e francese-portoghese) sui domini dell'architettura e della storia dell'arte. Nel corso di questa esperienza *in progress*, gli studenti e le studentesse sono stati sensibilizzati alle variazioni terminologiche e discorsive e alle problematiche relative all'individuazione di equivalenti traduttivi pertinenti all'interno di testi con diversi gradi di specializzazione – dall'articolo giornalistico all'articolo scientifico, passando per il documento pedagogico rivolto a futuri architetti o storici dell'arte (come per l'esempio, ampiamente illustrato, relativo alle denominazioni dei diversi tipi di «archi» in architettura). Fondamentale nel processo di apprendimento è stata la consultazione sistematica di corpora comparabili nelle due lingue, tra i quali anche quelli LBC, di cui l'autrice sottolinea l'interesse e le qualità indubbie per l'acquisizione di competenze strategiche trasversali (Hurtado Albir 2008) all'interno di un progetto di apprendimento, nonché di altri corpora di dimensione più ridotta costituiti dagli studenti stessi. Attraverso l'applicazione dei principi pedagogici del *Data Driven Learning*, l'autrice mostra che i principi difesi attualmente in didattica della lingua (*Learning by Doing*) sono applicabili all'insegnamento della traduzione specializzata e che il ricorso sistematico a corpora testuali, come i corpora LBC, permette di migliorare la formazione nel campo della traduzione specializzata e la qualità complessiva delle traduzioni del lessico artistico.

Centrale per la terza parte di questo volume è l'apporto dei *Corpus-Based Translation Studies* (CBTS). Nati in tempi relativamente recenti attraverso l'integrazione dello studio dei corpora nei *translation studies*, i CBTS hanno contribuito a introdurre un nuovo paradigma nella teoria e nella pratica della traduzione (cfr. Laviosa 2002, 1). Rifacendosi a questa metodologia di ricerca, le autrici dei saggi inclusi nella terza parte di questo volume fanno uso di corpora comparabili e/o paralleli e allineati di piccole dimensioni creati *ad hoc* fornendo evidenze dell'efficacia di questa metodologia nel campo della traduzione settoriale del linguaggio dei beni culturali, nonché spunti di applicazioni didattiche. Tutti i saggi compresi in questa sezione scaturiscono da recenti collaborazioni o progetti di ricerca, il cui obiettivo – vale a dire la comunicazione in ambito internazionale del patrimonio culturale della regione Emilia-Romagna e della città di Bologna – si interseca con le attività del Progetto LBC. In particolare, i contributi di Ana Pano Alamán e Gaia Aragrande e Monica Turci hanno avuto inizio con la collaborazione tra la Laurea Magistrale Internazionale in *Language, Society & Communication* con sede presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne e il Segretariato Regionale del Ministero dei Beni Culturali e del Turismo (MiBACT) della regione Emilia Romagna, mentre il contributo di Valeria Zotti si concentra su due progetti di ricerca derivati dal progetto LBC,

incentrati sulla valorizzazione del patrimonio dell'Alma Mater Studiorum, della città di Bologna e della regione Emilia-Romagna.

Entrambi i saggi di Pano Alamán e di Aragrande e Turci esplorano i problemi e le sfide traduttive posti dal linguaggio specialistico nei testi del Tour-ER, un sito web rivolto a turisti per promuovere un itinerario attraverso le città di Reggio Emilia, Modena e Ferrara alla riscoperta del patrimonio legato agli Estensi. In particolare, il contributo di Ana Pano Alamán (*Traducir al español el léxico de los castillos y fortalezas de Emilia-Romaña*) offre una panoramica delle principali caratteristiche del lessico e della terminologia dell'architettura medievale e rinascimentale relative ai castelli e alle fortezze degli Este. Dopo aver sollevato alcune questioni teoriche sul lessico italiano e spagnolo dell'architettura relativo alla fortificazione (Nencioni 1995; Biffi 2001; Salicio 2014) e sulla traduzione della terminologia (Faber e Montero-Martínez 2019), l'autrice analizza il lessico relativo ai castelli e alle fortezze attraverso l'esplorazione di un corpus parallelo e allineato di traduzione, costituito dai testi in italiano (TO) pubblicati sulla piattaforma online TourER e la loro traduzione in spagnolo (TM) da parte di studenti di spagnolo madrelingua italiani. I risultati dell'analisi lessico-semantiche delle parole e delle espressioni multi-parola più frequenti, effettuata tramite la consultazione di dizionari e glossari monolingui di architettura e delle concordanze nel corpus, hanno mostrato che in questi testi semi-specializzati, i termini di dominio («rocca», «merlo») coesistono con vocaboli quasi sinonimi («castello», «fortezza») e polisemici («corpo», «cortile», «pianta») che solitamente formano collocazioni più o meno esclusive di questo campo. Tuttavia, molte di queste parole appartengono ad aree semantiche diverse (architettura, paesaggio) e si riferiscono – in alcuni casi implicitamente – alla storia e alla cultura dei territori dominati dagli Estensi nel Medioevo e nel Rinascimento (toponimi, personaggi). Lo studio del corpus parallelo allineato è stato il punto di partenza per avviare una riflessione sulle soluzioni adottate in relazione agli obiettivi comunicativi dei testi di partenza, nonché dei potenziali destinatari. Le parole e i gruppi nominali più frequenti hanno talvolta un equivalente in spagnolo, documentato in dizionari e glossari bilingui che forniscono informazioni etimologiche e propongono equivalenti del termine in altre lingue. Tuttavia, la natura informativa dei testi e l'esistenza di parole con significati diversi rendono necessario tenere conto delle relazioni semantiche che si instaurano tra il nucleo e i modificatori nelle numerose collocazioni riscontrate, così come il loro contesto di utilizzo. È ben noto come toponimi e altri elementi culturali possono guidare il traduttore nella scelta delle diverse opzioni possibili, nei casi in cui la parola non presenti un equivalente immediato nella lingua di arrivo, e talvolta contribuiscono ad arricchire la traduzione mettendo in campo strategie comunicative in grado di attirare l'attenzione del potenziale turista.

In continuità con quanto affrontato dal contributo di Pano Alamán, Gaia Aragrande e Monica Turci (*Translating heritage tourism in Italy: churches and places of the Ducato Estense*) focalizzano l'attenzione sulla traduzione verso l'inglese del patrimonio culturale della regione Emilia-Romagna utilizzando una metodologia mista basata sulla linguistica dei corpora e sull'analisi contrastiva

allo scopo di offrire una riflessione sul processo traduttivo (Kruger, Wallmach, e Munday 2011). In particolare, questo studio esplora le sfide traduttive poste dalla coesistenza di lessico specializzato ed elementi culturo-specifici in testi turistici che trattano di chiese e palazzi del Ducato Estense. Il punto di partenza e, al contempo, la giustificazione del focus di questo studio è un sondaggio condotto tra gli studenti che è stato incluso in un'altra pubblicazione delle medesime autrici (2020) che vedeva la terminologia specialistica e gli elementi culturo-specifici (House 2006) come la questione più spinosa nell'analisi pre-traduttiva e nel processo di traduzione. Le autrici prendono le mosse da un'introduzione descrittiva che, oltre a fornire informazioni generali sui testi di partenza (ST), il loro committente e sugli studenti-traduttori, contestualizza lo studio sulla traduzione dando risalto alle caratteristiche sintattiche e pragmatiche dei testi oggetto dello studio in relazione alle specificità del linguaggio del turismo. Il saggio prosegue illustrando la metodologia impiegata che combina la linguistica dei corpora e l'analisi qualitativa e contrastiva della traduzione. All'interno di questo approccio ibrido, è di particolare rilievo l'intersezione teorico-metodologica tra gli studi contrastivi della traduzione (*Contrastive Translation Studies*), la linguistica dei corpora e lo studio delle lingue speciali che si è rivelata particolarmente produttiva sul piano della didattica delle lingue speciali, mettendo in questo modo in luce sinergie tra didattica e ricerca. Grazie a questa ibridazione metodologica, lo studio prende le distanze dai concetti di corpus parallelo e comparabile (Baker 1995), per prendere in considerazione da un lato il corpus dei testi di partenza (ItSeg Corpus) e dall'altro un *sub-corpus* (TLC-2021) parte di un *learner translational corpus* (Turci, Aragrande 2020) contenente le traduzioni eseguite da studenti. Attraverso una estrazione terminologica si sono individuati cinque temi principali – *Art and Architecture; History and Society; Building, Restoring and Modifying; Miscellaneous; Tourism* – per poi incentrare l'analisi su elementi ricorrenti, che presentano una sfida traduttiva per la loro relazione di (pseudo-)sinonimia (ad es. «ornare» e «decorare»), per la mancanza di un equivalente 1:1 (ad es. «corpo di fabbrica»), per aspetti di polisemia o per un uso peculiare e specializzato di termini generalmente usati nella lingua comune (ad es. «configurazione» e «complesso»). Un interessante risultato di questa analisi traduttiva è la quasi totale assenza di termini prettamente legati ad aspetti tipici del linguaggio turistico (come ad esempio esortazioni, istruzioni e iperbole), che lascia spazio ad un linguaggio specialistico dell'arte. Il confronto con corpora più ampi ha infine permesso alle autrici di inserire a conclusione dello studio un glossario con suggerimenti traduttivi per i termini più salienti e problematici del corpus oggetto dello studio.

Nell'ultimo saggio del volume (*Traduire en français le lexique du patrimoine de la ville de Bologne : le sous-corpus BER du projet LBC*), Valeria Zotti illustra una nuova fase del progetto di ricerca interuniversitario *Lessico plurilingue dei Beni Culturali* (LBC), condotta dall'unità di ricerca LBC-CeSLiC dell'Università di Bologna da lei coordinata, che verte sull'ampliamento del corpus comparabile LBC francese con l'aggiunta di un sottocorpus sulla città di Bologna e sulla regione Emilia-Romagna (corpus BER). Questo sottocorpus è stato prodotto

nell'ambito di due progetti di ricerca: il primo, *UniCittà. Riscoprire Bologna attraverso l'Alma Mater* è stato finanziato dalla Fondazione Carisbo nell'ambito del bando *Riscoprire la città*, negli anni 2019-2021; il secondo, *UniVOCIttà: Voci digitali sull'unicità del patrimonio bolognese* è stato selezionato nel 2022 dall'Università di Bologna tra i progetti di ricerca Alma Idea che esplorano temi di rilevanza interdisciplinare in sinergia con il Piano Nazionale di Ripresa (PNR). Entrambi mirano a valorizzare il patrimonio artistico e culturale di Bologna e della sua antica Università, pur restando in forte continuità con gli obiettivi del progetto LBC che, nato con l'obiettivo iniziale di descrivere il patrimonio fiorentino in ottica plurilingue, sta adesso ampliando le proprie risorse lessicali e testuali per coprire tutto il patrimonio artistico italiano. In questa tappa relativa alla costituzione dei corpora, precedente alla creazione di un dizionario multilingue del patrimonio culturale italiano, l'apporto del sotto-corpus BER al corpus LBC Francese è rilevante in termini sia quantitativi che qualitativi. I dati sul patrimonio locale bolognese messi a confronto con quello fiorentino svelano infatti informazioni linguistiche significative riguardo al fenomeno della sinonimia diastratica e diatopica in terminologia, oltre a suggerire nuove strategie per la traduzione di collocazioni specializzate e di termini artistici riferiti a realtà culturo-specifiche (*realia*). Attraverso il caso di studio delle traduzioni francesi di «portico», un termine che designa un bene culturale caratteristico del panorama architettonico bolognese³, l'autrice mostra che l'approccio *corpus-based* permette di far emergere in modo induttivo conoscenze linguistiche specifiche nell'ambito della disciplina trattata – il discorso generalista e specializzato sull'arte italiana – che sono ancora ignorate dai dizionari mono- e plurilingui attualmente disponibili.

Il metodo proposto da questo contributo, al pari di tutti i contributi presenti nel volume, si rivela dunque di grande interesse sia per la riflessione in traduttologia specializzata che per la ricerca in socioterminologia (Gaudin 1993, 2003) e in didattica della traduzione. La scelta del titolo *Nuove strategie per la traduzione del lessico artistico. Da Giorgio Vasari a un corpus plurilingue dei beni culturali* condensa l'auspicio delle due curatrici di contribuire alla riflessione sulla traduzione del discorso sul patrimonio artistico e culturale, un ambito di grande valore strategico per l'Italia a livello internazionale, con applicazioni e ricadute nei settori della conservazione e della promozione turistica. Lo studio del lessico artistico e delle sue traduzioni in ben sei lingue straniere (francese, inglese, portoghese, russo, spagnolo, tedesco) è stata condotta in ottica diacronica, dal Cinquecento di Giorgio Vasari ad oggi, ed è supportato dalla metodologia della linguistica dei corpora, incentrata sulle più innovative tecniche di catalogazione, analisi e interrogazione dei testi. Il volume svela le due anime della terminologia artistica, quella umanistica e quella tecnica, portando alla luce sia la storia dei linguaggi e delle culture, sia le dinamiche della comunicazione specializzata

³ Nel 2021 l'UNESCO ha riconosciuto 12 tratti e 62 km di portici bolognesi patrimonio mondiale dell'umanità; cfr. <http://whc.unesco.org/document/181034> (22/12/2021).

in una prospettiva nazionale e internazionale. Considerato questo taglio metodologico, si rivolge a studiosi, professionisti del settore museale, turistico e culturale che si occupano della ricerca, traduzione e comunicazione attraverso il linguaggio specialistico dell'arte, nonché a studenti che intendono migliorare le proprie competenze nella traduzione in lingua straniera di varietà linguistiche ibride, quale è la lingua dell'arte.

Riferimenti bibliografici

- Baker, Mona. 1995. "Corpora in Translation Studies. An Overview and Suggestions for Future Research." *Target* 7(2): 223-43.
- Biffi, Marco. 2001. "Sulla formazione del lessico architettonico italiano: la terminologia dell'ordine ionico nei testi di Francesco di Giorgio Martini." In *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV)*, a cura di Riccardo Gualdo, 253-90. Galatina: Congedo.
- Boulton, Alex, e Henry Tyne. 2014. *Des documents authentiques aux corpus. Démarches pour l'apprentissage des langues*. Paris: Didier.
- Carrara, Eliana. 2013. "Giorgio Vasari." In *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Ottava appendice*, a cura dell'Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 193-99. Roma.
- Faber, Pamela, e Silvia Montero-Martínez. 2019. "Terminology." In *The Routledge Handbook of Spanish Translation Studies*, a cura di Roberto Valdeón e África Vidal, 247-66. Abindon: Routledge.
- Farina, Annick, e Lorella Sini. 2020. "Il corpus LBC francese." In *I Corpora LBC. Informatica Umanistica per il Lessico dei Beni Culturali*, a cura di Riccardo Billero, Annick Farina e María Carlota Nicolás Martínez, 77-100. Firenze: Firenze University Press.
- Frawley, William. 2000. "Prolegomenon to a Theory of Translation." In *The Translation Studies Reader*, a cura di Lawrence Venuti, 250-63. London-New York: Routledge.
- Gaudin, François. 1993. *Pour une socioterminologie: des problèmes sémantiques aux pratiques institutionnelles*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen.
- Gaudin, François. 2003. *Socioterminologie. Une approche sociolinguistique de la terminologie*. Bruxelles: Duculot.
- House, Juliane. 2006. "Text and Context in Translation." *Journal of Pragmatics* 38(3): 338-58.
- Hurtado Albir, Amparo. 2008. "Compétence en traduction et formation par compétences." *TTR. Traduction, Terminologie, Rédaction* 21(1): 17-64. <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2008-v21-n1-ttr2896/029686ar/> (22/12/2022).
- Kruger, Alet, Wallmach Kim, e Jeremy Munday. 2011. *Corpus-based Translation Studies: Research and Applications*. London-New York: Bloomsbury.
- Lakoff, George, e Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.
- Laviosa, Sara. 2022. *Corpus-based Translation Studies: Theory, Findings, Applications*. Amsterdam: Rodopi.
- Nencioni, Giovanni. 1995. "Sulla formazione di un lessico nazionale dell'architettura." *Bollettino Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali* 2: 7-33.
- Salicio, Soraya. 2014. "La formación del vocabulario arquitectónico renacentista castellano." *Revista de Investigación Lingüística* 17: 147-68.

- Schäffner, Christina. 2017. "Metaphor in Translation." In *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*, a cura di Elena Semino e Zsófia Demjén, 247-62. London-New York: Routledge.
- Turci, Monica, e Gaia Aragrande. 2020. "On Translating Art and Heritage Discourse from Italian into English: From a Learner Corpus to a Specialized Corpus." In *The Language of Art and Cultural Heritage: A Plurilingual and Digital Perspective*, a cura di Ana Pano Alamán e Valeria Zotti, 12-38. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing.

PARTE PRIMA

Le traduzioni di Vasari alle origini di un lessico
artistico europeo

Da un segno a tanti segni. L'emergere della polisemia del termine *disegno* nelle traduzioni tedesche delle *Vite* di Vasari¹

Sabrina Ballestracci

Perché il «disegno», padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma o vero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degl'animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabbriche e sculture e pitture cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama «disegno»; si può concludere che esso «disegno» altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'idea (Vasari 1981 [1568]: 168-69).

1. Introduzione

Il passo citato in esergo documenta il ruolo fondamentale rivestito dalla parola «disegno» in un'opera unanimemente considerata il primo esempio di letteratura artistica moderna (cfr. Carrara 2013) e il capolavoro in cui sono poste «le

¹ Il presente contributo nasce in seno al progetto di ricerca *Lessico dei Beni Culturali (LBC)* il cui scopo è, attraverso la costruzione di corpora testuali in diverse lingue, predisporre strumenti e materiali per la traduzione specialistica di ambito artistico, con particolare riferimento all'arte rinascimentale italiana: cfr. <http://www.lessicobeniculturali.net/> (22/12/2022); Farina, Nicolás Martines, e Billero 2020; Ballestracci, Buffagni, Flinz 2020a; 2020b). In questa sede desidero ringraziare Alessandro Nigro, Marina Foschi, Annick Farina, Carolina Flinz, Giovanna Siedina, Riccardo Billero, le curatrici del volume e i revisori anonimi per le critiche e i consigli preziosi, anche bibliografici.

Sabrina Ballestracci, University of Florence, Italy, sabrina.ballestracci@unifi.it, 0000-0003-0407-4405

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Sabrina Ballestracci, *Da un segno a tanti segni. L'emergere della polisemia del termine disegno nelle traduzioni tedesche delle Vite di Vasari*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5.04, in Valeria Zotti, Monica Turci (edited by), *Nuove strategie per la traduzione del lessico artistico. Da Giorgio Vasari a un corpus plurilingue dei beni culturali*, pp. 21-38, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0061-5, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5

basi teoriche e le coordinate storiche per l'elaborazione del mito rinascimentale» (Mattiola 2008, 2). Tratto dalla parte introduttiva delle *Vite* di Vasari dedicata alla pittura (edizione giuntina; cfr. Vasari 1568), il noto passo mette in evidenza la complessità concettuale che dal pensiero vasariano viene condensata in quest'unica parola: da una parte, definendolo come «padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura», Vasari attribuisce a «disegno» significato e funzione di principio artistico basilare, genealogico, archetipico dell'arte pittorica, scultorea e architettonica; dall'altra, definendone i rapporti con l'intelletto e la natura, rende possibile l'apertura a una molteplice declinazione semantica del segno linguistico che viene così a collocarsi in un dominio talvolta astratto, talvolta concreto, talaltra oscillante tra i due poli². Sebbene, dunque, «disegno» corrisponda a una parola, il concetto cui il segno linguistico fa riferimento è talmente complesso e poliedrico da conferire al segno linguistico stesso una carica semantica altrettanto complessa e poliedrica, caratterizzata da molteplici accezioni.

A rendere ancora più densa la referenzialità semantica del termine «disegno» nella lingua dell'arte si aggiungono altri fattori tra loro intrinsecamente legati. Da una parte, si tratta di un concetto che in generale nella storia dell'arte è oggetto di svariate elaborazioni teoriche ed è definito ora come *graphidos scientia* (Vitruvio; cfr. Vitruvio 1964-76), ora come forza immaginativa e pratica (Cellini 1558; cfr. Cellini 1973), ora come fondamento e principio (Cennini 1437; cfr. Cennini 1982) o ancora come *medium* (Filarete 1460-1464; cfr. Filarete 1972)³ fino ad assumere nella contemporaneità anche accezione di «elemento essenziale e spesso illuminante nella valutazione della personalità di un artista» («disegno» in *Enciclopedia Treccani online*). Dall'altra, è proprio nell'arte rinascimentale e nelle teorizzazioni artistiche del periodo che il disegno e il concetto di «disegno» assumono un ruolo ancora più di rilievo, soprattutto grazie al contributo vasariano che ne rappresenta momento cruciale di storicizzazione (cfr. Kemp 1974; Faietti 2011). Tracce della complessità semantica che caratterizza la parola «disegno» si rilevano, come diffusamente avviene nelle lingue naturali, anche nella lingua italiana comune documentata e descritta nei principali codici lessicografici. Al lemma «disegno» corrispondono diverse varianti di significato, le quali a loro volta mostrano come la parola nel corso del tempo abbia continuato ad avere la propensione ad arricchirsi di nuovi significati e a entrare nei lessici specialistici di svariate discipline o ambiti della vita⁴: 1. rappresentazione grafica di oggetti della realtà o dell'immaginazione, di persone, di luoghi, di figure geometriche ecc., fatta con o senza intento d'arte; motivo ornamentale; 2. modo di disegnare; 3. arte del disegnare; 4. abbozzo, schema di un'opera, anche letteraria; 5. determinazione schematica, a grandi linee, di una serie di

² La polisemia del termine vasariano è messa minuziosamente in rilievo anche dall'analisi condotta da Faietti (2011) sui verbi occorrenti con la parola «disegno», in particolare «fare», «vedere» e «ragionare».

³ Si veda a tale proposito l'ampia panoramica proposta da Kemp 1974.

⁴ Si pensi ad espressioni quali «disegno di legge» (lingua politica), «disegno di trasmissione/di analisi» (lingua informatica) e «disegno di manovra» (lingua militare).

operazioni; 6. progetto, piano d'azione, proposito, intenzione (cfr. «disegno» in *TLIO*, 11/2020; «disegno» in *Enciclopedia Treccani online*)⁵.

Leggendo il testo delle *Vite*, la complessità semantica del termine vasariano «disegno» non emerge in modo immediato poiché a più significati corrisponde un unico segno linguistico. Per lungo tempo la polisemia della parola non è stata recepita nemmeno dai traduttori tedeschi del Vasari: nella prima traduzione pervenutaci, quella a cura di Schorn e Förster (cfr. Vasari 1832-1949), e nelle traduzioni successive, che in pratica consistono in riedizioni totali o parziali di quest'ultima (cfr. p. es. Jaffé 1910; Siebenhühner 1940; Fein 1974), le diverse accezioni di «disegno» sono appiattite in un unico traducevole dal significato generico: il sostantivo femminile di derivazione verbale (*die*) *Zeichnung*.

Ben nota alla letteratura artistico-storiografica (cfr. Kemp 1974)⁶, tale polisemia viene colta da alcuni editori e traduttori più recenti che affiancano all'atto meramente traduttivo uno studio approfondito dell'apparato concettuale e terminologico vasariano. L'edizione a cura di Kupper (cfr. Vasari 2008) che, come molte delle edizioni precedenti, riprende la prima traduzione di Schorn e Förster e non presenta grandi variazioni dal punto di vista sintattico e stilistico, arricchisce e modifica il piano lessicale non solo con una modernizzazione dell'ortografia, ma anche introducendo precisazioni terminologiche particolarmente rilevanti in riferimento al sistema concettuale vasariano. Un esempio riguarda specificamente la parola «disegno»: per alcune occorrenze, a fianco dei traducevoli tedeschi *die Zeichnung*, *die Zeichnungen* e simili, Kupper aggiunge tra parentesi quadre le corrispondenti parole dell'originale italiano, segnalando al

⁵ Un ambito in cui una tale poliedricità semantica affiora in superficie e richiede un particolare sforzo cognitivo è quello della traduzione, in cui alla fluida dicotomia tra *signifiant* e *signifié*, già presente a livello intralinguistico (cfr. de Saussure 1967, 97-103), si aggiunge l'ancora più delicato e labile rapporto di corrispondenze o non corrispondenze semantiche tra i sistemi di segni linguistici e concettuali della lingua di partenza (L1) e della lingua di arrivo (L2), fenomeno che nella teoria della traduzione trova espressione in concetti quali *realia*, intraducibili, *dynamic equivalence*, *cultural-bound problems*, *Kulturspezifika* e simili (cfr. tra gli altri Humboldt 1963 [1816], Nida 1964; Newmark 1988; Nedergaard-Larsen 1993; Markstein 1998; Koller 2004).

⁶ Nel suo saggio *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, prendendo spunto da una traduzione di Erwin Panofsky del passo citato in esergo nel presente contributo (cfr. Panofsky 1960, 33), Kemp commenta: «Die Übersetzung hebt hervor, daß wir es hier mit einem zwiefachen Verständnis des Begriffs Disegno zu tun haben. Vasari verwendet das Wort zunächst im zeitgemäß erhöhten und genealogisch aufbereiteten Sinn. Disegno tritt auf als der Vater der Künste, es wird seine geistige Herkunft betont und gleichzeitig wird seine Funktion als eine Art synthetisches Urteilsvermögen festgelegt. Diese Sinngebungen erlauben, ja gebieten es, das Wort Disegno unübersetzt zu lassen. [...] Bei fortschreitender Entwicklung des Gedankens verlagert sich die Bedeutung jedoch prononciert auf die Forma-Seite. Disegno heißt jetzt mit einem Mal, was mit der Hand hervorgebracht wird und was eine Konkretisierung des geistigen Vorwurfs bedeutet. War der Disegno zunächst noch dazu befähigt, das Concetto herzustellen, so ist er wenige Zeilen später lediglich im Stande, dieses Erzeugnis in der künstlerischen Praxis nachzubilden und ihm Anschaulichkeit zu verleihen. [...] Für alle diese Stellen erscheint die Übersetzung des Begriffs Disegno mit Zeichnung angebracht» (Kemp 1974, 227).

lettore i casi in cui il termine tradotto ha un significato più denso rispetto al traduttore tedesco⁷. Una strategia traduttiva più articolata e sistematica, che conduce il testo di partenza nella cultura di arrivo e rende il testo in traduzione di più fluida lettura, pur rimanendo fedele allo stile complessivo e alla terminologia specialistica dell'originale, è assunta dall'edizione a cura di Alessandro Nova e di altri collaboratori del *Kunsthistorisches Institut* (d'ora in poi *KHI*) di Firenze (cfr. Vasari 2004-2015). La nuova traduzione del testo vasariano affidata a Victoria Lorini presta grande attenzione sia agli aspetti sintattico-stilistici dell'originale sia alla resa di termini specialistici prettamente vasariani. Testimoniano la consapevolezza di approccio al testo originale un saggio in cui la traduttrice esplicita le scelte operate (cfr. Lorini 2015, 44-45) e la stesura di un glossario, pubblicato nel primo volume della serie (cfr. Feser e Lorini 2010²), che contiene 50 termini italiani tipicamente vasariani e altrettanti tedeschi (es. it. «bellezza», «concetto», «maniera», morbidezza»; ted. *Bescheidenheit, Vorstellung, Stil, Plastizität*), il cui significato viene spiegato partendo dal traduttore tedesco e indicando l'originale italiano nonché sinonimi e antonimi. Significativamente, delle 50 entrate tedesche contemplate nel glossario, due sono le parole mantenute nella forma originale italiana: «chiaroscuro» e «disegno» (cfr. Feser e Lorini 2010, 203).

Il presente contributo prende avvio dall'ipotesi che, laddove il segno linguistico di partenza sia caratterizzato da polisemia, l'analisi di traduzioni che propongono modalità di resa distinte e il loro confronto con l'originale possano essere utilizzati come strategia cognitiva in grado di fare affiorare in superficie i molteplici significati che si celano dietro a quest'unico segno linguistico. Prendendo in esame le due traduzioni sopra menzionate, si propone un'analisi dei diversi traduttori di «disegno» che permette non solo di esplicitare quella polisemia che in Vasari rimane implicita, ma anche di delineare corrispondenze interlinguistiche utili per la traduzione specialistica di ambito artistico. A titolo di esempio si analizza una *Vita* in cui la parola «disegno» riveste un ruolo centrale sia in termini di occorrenza sia in termini di rimandi concettuali: la *Vita di Raffaello*. Vari i motivi della scelta. Nella *Vita di Raffaello* il sostantivo «disegno», il verbo «disegnare» e il sostantivo «disegnatore» compaiono con una frequenza relativamente elevata rispetto ad altre *Vite* e con diverse sfumature di significato, poiché in essa – così come nella *Vita di Michelangelo*⁸ – la teorizzazio-

⁷ La stessa strategia è utilizzata da Kupper con altre parole tipicamente vasariane e concettualmente rilevanti per l'arte rinascimentale come, per esempio, «grazia», «invenzione» e «colorito» (cfr. par. 2.2.).

⁸ Il paragone tra Raffaello e Michelangelo è uno dei nodi tematici attraverso cui Vasari sviluppa la propria teoria del disegno: «Der *paragone* zwischen Raffael und Michelangelo, zwischen *grazia* und *terribilità*, der sich wie ein roter Faden durch die Lebensbeschreibung zieht, wird sogleich in den ersten Sätzen der *Vita* eingeführt. Dieser Vergleich wird in der 1568er-Edition der *Vita* immer mehr zu einem Versuch, anhand der beiden Künstler Begriffe wie *disegno*, *invenzione* und *colore* zu thematisieren und Vasaris eigenes, in der 1550er-Edition postuliertes Kunstmodell partiell zu revidieren» (cfr. Gründler 2011, 7).

ne del «disegno» costituisce un nucleo tematico fondamentale (cfr. Gründler 2011, 7). La *Vita di Raffaello* ha inoltre notevolmente influenzato la produzione letteraria tedesca dell'Ottocento che a sua volta ha contribuito alla diffusione del mito rinascimentale su suolo tedescofono e stimolato la traduzione delle *Vite*: un'opera fondamentale che risente sicuramente di questa influenza e che in parte è frutto della ricezione del testo vasariano è *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1991 [1797]) di Wilhelm Heinrich Wackenroder (cfr. Fiorillo 1798; Collini 2017).

Il lavoro si compone di altri due paragrafi. In par. 2 si descrivono le occorrenze della parola «disegno» e di parole aventi come radice «disegn-»⁹ nell'originale italiano (edizione giuntina del 1568)¹⁰ e si offre una panoramica delle rese in tedesco proposte nelle due edizioni prese in esame, focalizzando in particolare quei contesti in cui nel testo tedesco sono state adottate strategie traduttive diverse dal termine tradizionalmente utilizzato per rendere la parola «disegno» (*Zeichnung*). Chiudono il lavoro alcune riflessioni sugli esiti del confronto inter- e intralinguistico e proposte per la pratica della traduzione specialistica di ambito artistico (par. 3).

2. *Disegno* nella *Vita di Raffaello* (1568) e le sue rese nelle traduzioni tedesche scelte

Nella *Vita di Raffaello*, i sostantivi «disegno»/«dissegno»/«disegni», il verbo «disegnare» e i sostantivi «disegnatore»/«disegnatori» compaiono con la frequenza illustrata in tab. 1:

Tab. 1. Frequenza di «disegno» e parole affini nella *Vita di Raffaello*.

Italiano	Frequenza assoluta
Sostantivo: <i>disegno/dissegno, disegni</i>	
Sostantivo singolare (<i>disegno/dissegno</i>)	15
Sostantivo plurale (<i>disegni</i>)	6
Totale	21

⁹ Sia «disegno» sia «disegnatore» sono derivati di «disegnare» (cfr. «disegno» in TLIO).

¹⁰ Sebbene sia Kupper (cfr. Vasari 2008) sia i curatori e la traduttrice del *KHI* (cfr. Vasari 2004-2015) abbiano tenuto conto anche dell'edizione torrentiniana (1550), le due edizioni e/o traduzioni, come quelle precedenti, si basano essenzialmente sul testo più ampio dell'edizione giuntina, in particolare sull'edizione di Barocchi e Bettarini (1966-1987) (cfr. Vasari 2008: 6-22; Lorini 2015: 34-40). Questa stessa edizione, disponibile in formato digitale grazie al progetto della Fondazione Memofonte, è qui utilizzata per le citazioni dalla *Vita di Raffaello* (cfr. Vasari 2006 [1966-1987; ed. or. 1568]; da qui in poi Vasari 2006). Per la stesura del presente articolo è stata consultata anche l'edizione italiana di Barocchi (1981) con i commenti di Gaetano Milanesi, da cui è tratto il passo in esergo.

Verbo: <i>disegnare</i>	
Forma coniugata	2
Forma infinita	2
Verbo sostantivato (<i>la maniera del disegnare</i>)	1
Totale	5
Sostantivo: <i>disegnatore, disegnatori</i>	
Sostantivo singolare (<i>disegnatore</i>)	1
Sostantivo plurale (<i>disegnatori</i>)	1
Totale	2
Totale complessivo	28

Tab. 1 mostra che la forma più ricorrente è il sostantivo «disegno», che compare 21 volte, di cui 15 volte al singolare e sei volte al plurale. Segue la forma verbale «disegnare», talvolta coniugata (due occorrenze), talvolta all'infinito (due occorrenze) e in un caso nella forma sostantivata. Più rara è l'occorrenza del sostantivo «disegnatore»/«disegnatori» (solo due occorrenze).

Per la loro resa in tedesco, le due edizioni prese in esame adottano strategie diverse che nel seguito vengono descritte partendo dalle forme meno frequenti (i sostantivi «disegnatore»/«disegnatori» e il verbo «disegnare»; cfr. 2.1.) per passare in un secondo momento alla forma di maggiore interesse per il presente saggio (i sostantivi «disegno»/«disegno» e «disegni»; cfr. par. 2.2.).

2.1. Disegnatore/i e disegnare: *Zeichner, zeichnen e gezeichnet*, ma anche *Zeichen e disegno*

Per la forma singolare «disegnatore» e quella plurale «disegnatori», le due edizioni tedesche adottano – come ipotizzabile anche *a priori*, avendo i due sostantivi un rapporto univoco con i propri referenti nella realtà – la stessa strategia, traducendo con la forma sostantivale corrispondente *der Zeichner/die Zeichner*. Di seguito un esempio con il plurale¹¹:

Era tanta la grandezza di questo uomo, che teneva **disegnatori** per tutta Italia, a Pozzuolo e fino in Grecia. (Vasari 2006, 81)

Raffaels künstlerischer Geist war so umfassend, dass er in ganz Italien, zu Pozzuolo, ja sogar in Griechenland **Zeichner** hielt. (Vasari 2008, 2499)

Von solcher Wichtigkeit war dieser Mann, daß er sich in ganz Italien **Zeichner** hielt, in Pozzuoli und bis nach Griechenland. (Vasari 2011, 68)

Una maggiore differenziazione di strategie traduttive emerge per le forme verbali. L'unica occorrenza per cui entrambe le traduzioni utilizzano la stessa modalità di resa in L2 riguarda l'uso del verbo «disegnare» in forma sostantivata: in entrambe le traduzioni l'espressione italiana costituita da sintagma

¹¹ Da qui in poi grassetti e sottolineature negli esempi sono di chi scrive. I corsivi invece, anche tra parentesi quadre, se non diversamente segnalato, sono originali.

nominale seguito da sintagma preposizionale attributivo «la maniera del disegnare» è reso con l'espressione formata da sostantivo seguito da attributo infinitivo, *Art zu zeichnen*¹². Per le altre forme verbali, in particolare per la forma verbale presente e passata («disegnano» e «disegnò»: un'occorrenza ciascuna) e per le forme participiali passate («disegnate»: due occorrenze), le due edizioni assumono differenti strategie di resa in tedesco: mentre Kupper rimane più vicino alla traduzione canonica optando omogeneamente per il verbo *zeichnen*, la traduzione del *KHI* se ne discosta in diversi modi. Le strategie adottate dalla traduzione del *KHI* sono spiegabili solo in parte come scelte stilistiche esclusivamente morfo-sintattiche, poiché vanno a investire anche il piano semantico-lessicale, come illustrato per mezzo degli esempi riportati in tab. 2:

Tab. 2. Rese del verbo «disegnare» nelle edizioni di Kupper (2008) e del *KHI* (2011).

	Vasari 2006	Vasari 2008 (Kupper)	Vasari 2011 (<i>KHI</i>)
1	Né si può esprimere la bellezza di quelli astrologi e geometri che disegnano <u>con le seste</u> in su le tavole moltissime figure e caratteri. (69)	Nicht zu beschreiben ist die Schönheit der Astrologen und Mathematiker, welche <u>mit dem Zirkel</u> eine Menge Figuren und Charaktere auf die Tafeln zeichnen . (2467)	Es ist unmöglich, die Schönheit jener Astrologen und Mathematiker wiederzugeben, die <u>mit Zirkel und Zeichen</u> unzählige Figuren auf ihren Tafeln darstellen . (99)
2	E così nella volta medesima, in su le cantonate de' peducci di quella, fece quattro storie disegnate e colorite con una gran diligenza, ma di figure di non molta grandezza. (70)	In den Zwickeln des Gewölbes brachte er vier Bilder an, mit höchstem Fleiß gezeichnet und gemalt [<i>disegnate e colorite con una gran diligenza</i>], die Figuren jedoch nicht sehr groß. (2470)	Und im selben Gewölbe malte er in ihre Eckzickel vier Szenen, die hinsichtlich disegno und Farbgebung von großer Sorgfalt, aber deren Figuren nicht besonders groß sind. (34)
3	la quale cosa parve maravigliosa a Raffaello; per che egli gli mandò molte carte disegnate di man sua, le quali furono carissime ad Alberto. (78)	Raffael verwunderte sich sehr darüber, und sandte Dürer eine Menge Blätter von seiner Hand gezeichnet , welche dieser ungemein wert hielt. (2492)	Daher sandte er ihm viele von ihm gezeichnete Blätter, die Albrecht lieb und teuer waren. (61)
4	Ne disegnò ancora uno [<i>«disegno» di architettura</i>] al vescovo di Troia, il quale lo fece fare in Fiorenza nella via di San Gallo. (82)	Einen anderen Palast zeichnete er für den Bischof von Troja, der ihn in Florenz in der via di San Gallo erbauen ließ. (2502)	Er entwarf einen weiteren [<i>Architekturentwurf</i>] für den Bischof von troia, der diesen in Florenz in der Via San Gallo errichten ließ. (71)

Tab. 2 mostra le strategie di tipo morfo-sintattico e semantico-lessicale adottate nelle due traduzioni: per esempio, mentre per tradurre «disegnano con le seste» (1) Kupper mantiene il verbo *zeichnen* accostato allo strumen-

¹² Sebbene si tratti di una struttura morfo-sintatticamente diversa da quella della L1, dal punto di vista semantico-lessicale non si rilevano fenomeni degni di nota.

tale *mit dem Zirkel*, la traduzione del *KHI* opera un'altra scelta morfo-sintattica e semantico-lessicale utilizzando il verbo *darstellen* («rappresentare») e trasferendo il nucleo semantico contenuto in it. «disegno» a uno dei due nomi tra loro coordinati del complemento strumentale *mit Zirkel und Zeichen* («con cerchi e segni»). La strategia utilizzata conferisce all'azione espressa per mezzo dell'originale *disegnano* un significato specifico: «rappresentano con segni/tracciano segni».

Altra discrepanza a livello morfo-sintattico tra le due traduzioni riguarda la scelta in (3) di rendere il participio passato in funzione aggettivale attributiva con la corrispondente forma tedesca, come nell'edizione del *KHI* (*viele von ihm gezeichnete Blätter*, lett. «molti da lui disegnati fogli»), oppure con il participio passato in funzione appositiva, come nella versione del Kupper (*eine Menge Blätter von seiner Hand gezeichnet*, lett. «una gran quantità di fogli di sua mano disegnati»). Si tratta di scelte stilistiche di carattere morfo-sintattico che solo parzialmente investono il piano semantico-lessicale. La scelta stilistica può essere, tuttavia, valutata anche in termini di efficacia: mentre il participio passato utilizzato come aggettivo attributivo in tedesco ha uno stretto legame di congruenza con il sostantivo che specifica (da cui anche la flessione), il participio utilizzato in funzione appositiva formalmente non mostra legami con il sostantivo che specifica, non essendo accordato con il nome, rispetto al quale è posto anche a una certa distanza¹³.

Sempre in termini di efficacia può essere valutato l'esempio (2), per il quale già Kupper, pur mantenendo la stessa strategia traduttiva adottata in (3), sente la necessità di inserire tra parentesi quadre l'originale italiano per segnalare una certa inadeguatezza del traduttore tedesco. L'edizione *KHI* adotta una strategia ancora più radicale sia variando la struttura morfo-sintattica sia optando per la parola «disegno» in sostituzione del sostantivo *Zeichnung* utilizzato tradizionalmente: l'attribuzione participiale italiana è resa con una secondaria relativa, nella quale i participi dell'originale assumono la forma di nomi internamente a un sintagma preposizionale introdotto da *hinsichtlich* («in quanto a»).

Anche per (4) le due edizioni adottano strategie differenti: mentre Kupper mantiene la resa per mezzo di *zeichnete*, *KHI* opera una scelta semantico-lessicale e utilizza *entwarf* («schizzò») che esplicita l'accezione assunta dal verbo italiano in questo particolare contesto, in cui il disegnare si riferisce specificamente a disegni di architettura, ossia a schizzi che delineano, rappresentano e fanno da modello all'opera architettonica ancora da realizzarsi.

Gli esempi descritti, in particolare gli ultimi due, mostrano casi in cui «disegnare» in Vasari assume accezioni particolari per le quali in tedesco è opportuno, al fine di rendere il significato specifico, operare scelte sia morfo-sintattiche sia semantico-lessicali. L'esempio (2) mostra come anche la variazione morfo-sintattica sia un segnale della densità di significato contenuta

¹³ Il fenomeno è descritto nelle grammatiche come caso di apposizione particolare e denominato *lockerer Nachtrag* (lett. «aggiunta allentata, sciolta»; cfr. Duden 2016: 350-51).

nel termine «disegno» italiano, anche laddove esso si presenti in veste di participio passato con funzione attributiva. Da qui presumibilmente la scelta dell'edizione *KHI* di rendere «disegnate» e «colorite» con la classe di parole tipicamente utilizzata per la designazione di concetti, i sostantivi. Per rendere «disegnate» viene preso in prestito dall'italiano il sostantivo «disegno», mentre per «colorite» – «colore» compare spesso in Vasari in combinazione e in opposizione a «disegno» – si opta per *Farbgebung*, la sostantivizzazione di una frase verbale, *Farbe geben* («dare colore»). Traducibile a sua volta in italiano con «coloritura» o «colore», *Farbgebung* esprime con più precisione il processo attraverso cui i fogli assumono colore e sottintende la presenza di un attante, l'artista.

Quest'ultimo esempio permette di introdurre il caso che è oggetto centrale di riflessione del presente contributo: la traduzione del sostantivo «disegno» e dei suoi svariati significati. Si tratta tendenzialmente – come ipotizzabile – del caso in cui Kupper preferisce accostare l'originale italiano al traduttore tedesco e in cui l'edizione *KHI* adotta strategie diversificate a seconda dell'accezione assunta dalla parola italiana (cfr. par. 2.2.).

2.2. *Disegno, Zeichnung(en)* e altri traduttori

Come già menzionato, mentre l'edizione del *KHI* consiste in una vera e propria nuova traduzione del testo vasariano, l'edizione di Kupper non apporta grandi variazioni alla traduzione di Forst e Schörner (cfr. Vasari 1832-1849); in alcuni casi, tuttavia, l'editore sente la necessità di accostare al traduttore tedesco, tra parentesi quadre, la parola dell'originale italiano. Tale strategia vale per diverse parole chiave della teoria vasariana (p. es. «bontà», «diligenza», «grazia» e «colorito»), in particolare per «disegno». Nella traduzione della *Vita di Raffaello*, l'originale italiano è accostato da Kupper ai traduttori tedeschi in nove casi su ventuno (otto casi per «disegno» e uno per «disegni»). In tutti questi casi il traduttore tedesco è *Zeichnung* o *Zeichnungen*. Vi è un'unica eccezione, in cui «lavorate con «disegno» bonissimo» viene reso con *sehr gut gezeichnet* (lett. «disegnate molto bene»). Il significato del sostantivo «disegno» è trasferito al participio passato *gezeichnet*, che riassume in sé anche l'italiano «lavorate», mentre l'attributo di «disegno», l'aggettivo «bonissimo», è reso con un sintagma aggettivale che svolge funzione di attributo del participio:

Le quali quattro storie sono tutte piene di senso e di affetto, e lavorate con disegno bonissimo e di colorito vago e graziato. (Vasari 2006, 70-71)

Alle vier Bilder sind voll Sinn und lebendiger Handlung, sehr gut gezeichnet [*disegno bonissimo*] und höchst lieblich gemalt [*colorito vago e graziato*]. (Vasari 2008, 2471)

Diversamente, nella resa in tedesco del sostantivo «disegno» e del suo plurale «disegni» l'edizione *KHI* adotta uno spettro più ampio di strategie, pur scegliendo sempre rese nominali, come illustrato per mezzo di tab. 3:

Tab. 3. Resa di *disegno/disegni* in Vasari 2011 (*Das Leben des Raffael*).

Vasari 2006	Vasari 2011	Occorrenze
disegno/disegno	disegno	9
	Entwurf/Entwürfe	3
	Zeichnungen	2
	Zeichen	1
	Gestaltung	1
Totale		16
disegni	Zeichnungen	2
	Vorzeichnungen	1
	Entwurfszeichnungen	1
	(Architektur)entwürfe	1
Totale		5
Totale complessivo		21

Tab. 3 mostra che i traducanti sono cinque per «disegno» («disegno», *Entwurf/Entwürfe*¹⁴, *Zeichnungen*, *Zeichen* e *Gestaltung*) e quattro per «disegni» (*Zeichnungen*, *Vorzeichnungen*, *Entwurfszeichnungen* e *Entwürfe*). La panoramica in tab. 3 permette alcune prime osservazioni generali. In tre casi il sostantivo italiano singolare è tradotto con un plurale tedesco: una volta con *Entwürfe* e due volte con *Zeichnungen*. Diversamente dalle traduzioni precedenti, il tedesco *Zeichnung* non compare mai al singolare. La traduzione del KHI fa emergere una sfumatura di significato che potrebbe sfuggire alla lettura del solo testo italiano: la pluralità, l'essere enumerabile, è un segnale di concretezza attribuibile solo a una accezione di «disegno», quella di prodotto artistico concreto. La traduzione, utilizzando il plurale, talvolta esplicita semplicemente una pluralità espressa anche nell'italiano, non però grazie al sostantivo, bensì attraverso altri segni linguistici come l'aggettivo indefinito «ogni» nel passo che segue:

O felice e beata anima, da che ogn'uomo volentieri ragiona di te e celebra i gesti tuoi et ammira ogni tuo **disegno** lasciato! (Vasari 2006, 87)

O glückliche und selige Seele, über die jeder Mensch gerne nachdenkt und deine Taten verherrlicht und jeder deiner hinterlassenen **Zeichnungen** bewundert! (Vasari 2011, 84)

Mediante il traducante *Zeichnungen*, tuttavia, oltre a essere espressa la pluralità o numerabilità dell'oggetto – e dunque anche il suo essere concreto –, viene reso anche un significato di «disegno» più generico, come fa emergere il confronto di *Zeichnungen* con altri traducanti tedeschi della forma plurale italiana

¹⁴ Per tradurre il singolare «disegno», il plurale *Entwürfe* compare una sola volta.

disegni: Vorzeichnungen, Entwurfszeichnungen e Entwürfe. Di seguito un esempio per ognuna delle quattro varianti:

messer Francesco Masini, gentiluomo di Cesena [...] ha, fra molti suoi **disegni** et alcuni rilievi di marmo antichi, alcuni pezzi del detto cartone. (Vasari 2006, 75)

Herr Francesco Masini, ein Edelmann aus Cesena [...] besitzt, neben vielen seinen **Zeichnungen** und einigen antiken Marmorreliefs, Teile des besagten [...] Kartons. (Vasari 2011, 53)

In questo mentre, avendo egli acquistato fama grandissima nel séguito di quella maniera, era stato allogato da Pio Secondo pontefice la libreria del Duomo di Siena al Pinturicchio, il quale, essendo amico di Raffaello e conoscendolo ottimo disegnatore, lo condusse a Siena, dove Raffaello gli fece alcuni dei **disegni e cartoni** di quell'opera. (Vasari 2006, 66)

Zur gleichen Zeit, als er durch Fortsetzung dieses Stils sehr großen Ruhm erworben hatte, wurde Pinturicchio von Papst Pius II. mit [der Ausstattung] der Bibliothek im Dom von Siena beauftragt. Weil dieser ein Freund Raffaels war und ihn als hervorragenden Zeichner kannte, nahm er ihn mit nach Siena, wo Raffael ihm einige **Vorzeichnungen und Kartons** für dieses Werk anfertigte. (Vasari 2011, 22)

Per che volendo papa Leone mostrare la grandezza della magnificenza e generosità sua, Raffaello fece i **disegni degli ornamenti di stucchi e delle storie** che vi si dipinsero, e similmente de' partimenti. (Vasari 2006, 81)

Da Papst Leo das Ausmaß seiner Pracht und Großzügigkeit zeigen wollte, schuf Raffael die **Entwurfszeichnungen für die Stuckornamente und für diese istorie**, die dort gemalt wurden, und in ähnlicher Weise für die Rahmenleisten. (Vasari 2011, 71)

Diede **disegni d'architettura** alla vigna del Papa, et in Borgo a più case, e particolarmente al palazzo di messer Giovan Batista dall'Aquila, il quale fu cosa bellissima. (Vasari 2006, 81-82)

Er verfertigte **Architekturentwürfe** für die *vigna* des Papstes, für mehrere Häuser im Borgo und insbesondere für den Palast des Herrn Giovanni Battista dall'Aquila, der ihm wunderbar gelang. (Vasari 2011, 71)

Gli esempi mostrano che il sostantivo plurale *Zeichnungen* viene mantenuto per esprimere un significato concreto, ma generico, mentre le altre varianti, pur esprimendo anch'esse concretezza, assumono un significato più specifico, che in tutti e tre i casi sottintende il «disegno» che precede la realizzazione di un'opera non pittorica. La particolare accezione assunta da «disegni» nella versione italiana è il risultato dell'accostamento del termine ad altre parole specialistiche con le quali «disegni» spesso forma, come è tipico della lingua specialistica dell'arte (cfr. Biffi 2013; 2019), espressioni polirematiche (sottolineato negli esempi): «disegni e cartoni», «disegni degli ornamenti di stucchi», «disegni d'architettura». Per la resa di «disegni» in questi contesti particolari, la traduzione tedesca si avvale in massima parte della strategia tipica del tedesco, la composizione nominale: la parola *Vorzeichnungen*, formata dalla base sostantivale *Zeichnungen* e dalla preposizione *vor* («prima, pre-»), viene utilizzata per tradurre l'accezione «disegni che precedono la realizzazione dell'arredamento di un luogo», nel caso citato di una biblioteca; in questa accezione «disegni» spesso compare, come nell'esempio, accom-

pagnato da un altro sostantivo del vocabolario artistico-specialistico vasariano: «cartoni». Anche la parola *Entwurfszeichnungen*, formata dalla base sostantivale *Zeichnungen* e dal determinante nominale *Entwurf* («schizzo»), viene utilizzata per tradurre l'accezione «modello», nel caso specifico «disegni che precedono la realizzazione di ornamenti in stuccatura». Una strategia leggermente differente occorre nel traduttore *Architekturentwürfe*, composto dalla base sostantivale *Entwurf* e il sostantivo determinante *Architektur* («architettura»): il composto, che designa i disegni che precedono la realizzazione di un'opera architettonica, traduce fedelmente il sintagma «disegni d'architettura». Dall'analisi dei tre casi esemplari emerge una scala progressiva di determinatezza dei significati che può essere spiegata anche in termini di iperonimi e iponimi, laddove *Zeichnung*, nella sua genericità riveste il ruolo di iperonimo, *Vorzeichnungen*, *Entwurfszeichnungen* e *Architekturentwürfe* di iponimi che indicano il «disegno» che precede la realizzazione di un'opera tendenzialmente non pittorica. Le corrispondenze rilevate, oltre a fare emergere le accezioni più generiche e più specifiche che può assumere il termine vasariano «disegno», suggerisce strategie per la traduzione di espressioni polirematiche e utili alla compilazione di strumenti lessicografici destinati alla traduzione specialistica di ambito artistico.

Nella traduzione del *KHI*, anche il sostantivo singolare italiano «disegno» ha quattro diversi traduttori e anche in questo caso la frequenza dei singoli traduttori è varia: il traduttore più frequente è «disegno» (nove occorrenze); segue *Entwurf* con tre occorrenze; meno frequenti – con una sola occorrenza ciascuno – sono i traduttori *Zeichen* e *Gestaltung*. Nel seguito si propongono dapprima un esempio per ognuno dei tre traduttori meno frequenti (*Entwurf*, *Zeichen* e *Gestaltung*), successivamente ci si focalizza sul traduttore più ricorrente («disegno»):

[Scale papali et logge] seguite poi col nuovo **disegno** et architettura di Raffaello. (Vasari 2006, 81)

[...] Francesco Masini, gentiluomo di Cesena (il quale senza aiuto di alcun maestro, ma infin da fanciullezza guidato da straordinario istinto di natura, dando da se medesimo opera al **disegno et alla pittura**, ha dipinto quadri [...]). (Vasari 2006, 75)

Et oltre che di grottesche e vari pavimenti egli tal palazzo abbellì assai, diede ancora **disegno** alle scale papali et alle logge, cominciate bene da Bramante architetto, ma rimase imperfette per la morte di quello [...]. (Vasari 2006, 81)

Diese wurden jetzt nach dem neuen **Entwurf** und in der Architektursprache Raffaels weitergeführt. (Vasari 2011, 68)

Herr Francesco Masini, ein Edelmann aus Cesena (der ohne die Hilfe irgendeines Meisters, aber seit seiner Kindheit von außergewöhnlichem natürlichem Instinkt geleitet, sich selbst an das Werk des **Zeichens und der Malerei** machte und Bilder gemalt hat [...]). (Vasari 2011, 53)

Nicht nur mit Grottesken und verschiedenartigen Fußböden verschönerte er jenen Palast sehr, er machte sich zudem an die **Gestaltung** der päpstlichen Treppen und Loggien, die von dem Architekten Bramante gut begonnen, aber nach seinem Tod unvollendet geblieben waren. (Vasari 2011, 68)

Dalle tre varianti traduttive emergono tre diversi significati: mentre *Entwurf* («schizzo») esplicita un significato di «disegno» già presente nei plurali sopra

analizzati, quello più concreto, *Zeichen* e *Gestaltung* fanno emergere accezioni non ancora incontrate:

- *Zeichen* («segno») è contenuto in un genitivo attributivo che specifica il sintagma nominale *das Werk* («opera», «lavoro»), che sottintende l'azione, l'effetto (*das Wirken*) e, nel complesso, designa l'esecuzione del (di)segno; in tal senso è accostato alla pittura da cui si differenzia per la mancanza di colore («diede opera al «disegno» et alla pittura»);
- *Gestaltung* è un derivato del verbo *gestalten* («formare») e a sua volta significa «figura», «profilo» e traduce un significato metaforico di «disegno»: «dare disegno» nel senso di «dare forma».

I traduttori finora analizzati mettono in luce diverse sfumature semantiche assunte dalla parola italiana «disegno» in accezioni prevalentemente concrete. Diversamente, il traduttore «disegno» è utilizzato per rendere accezioni più astratte del concetto vasariano, le quali si realizzano laddove Vasari, pur descrivendo opere artistiche reali, teorizza sul «disegno» e sulla pittura. In questi contesti «disegno» appare spesso accompagnato da parole che a loro volta designano altri concetti chiave del pensiero vasariano, come per esempio «bellezza», «bontà», «colorito», «eccellenza», «grazia», «invenzione» e «vaghezza» (cfr. Feser e Lorini 2010, 203-04):

Le quali quattro istorie sono tutte piene di senso e di affetto, e lavorate con **disegno** **bo-**
nissimo e di **colorito** **vago** e **graziato**. (Vasari
2006, 70-71)

nel quale pare che spiri veramente un fiato di **divinità** **nella** **bellezza** **delle** **figure** **e** **da** **la** **no-**
biltà di quella pittura, la quale fa maravigliare, chi intentissimamente la considera, come possa ingegno umano, con l'imperfezione di semplici colori, ridurre con **l'eccellenza** **del**
disegno le cose di pittura a parere vive [...]. (Vasari 2006, 71)

Ma tornando a Raffaello, nella volta poi che vi è sopra fece quattro storie: l'apparizione di Dio ad Abraam nel promettergli la moltiplicazione del seme suo, il sacrificio d'Isaac, la scala di Iacob, e 'l rubo ardente di Moisè, nella quale non si conosce meno arte, **invenzione**, **dise-**
gno e **grazia** che nelle altre cose lavorate di lui. (Vasari 2006, 75)

Alle vier Episoden bekunden Gefühl und Leidenschaft und sind zudem **mit bestem** **disegno**
sowie **einem** **lieblichen** **und** **anmutigen** **Kolorit**
ausgeführt. (Vasari 2011, 36)

Es scheint hier, als ob ein Hauch von **Göttlichem** **der** **Schönheit** **der** **Figuren** **und** **dem** **Adel**
dieses Gemäldes innewohnt, so daß er den, der es intensiv betrachtet, staunen macht ob der Frage, wie ein menschliches Wesen mit dem Unvollkommenen der reinen Farben und durch **das** **Vortreffliche** **des** **disegno** das Gemalte so zu verwandeln vermag, daß es zu leben scheint [...]. (Vasari 2011, 37)

Aber kommen wir zu Raffael zurück: Dieser malte in dem darüberliegenden Gewölbe vier Szenen: Gottes Erscheinenden von Abraham, bei der ihm die Vermehrung seines Samens verheißt, die Opferung Isaaks, die Himmelsleiter Jakobs und Moses vor dem brennenden Dornbusch, aus denen nicht weniger Kunst, **Erfindungsgabe**, **disegno** **und** **Anmut** spricht als aus anderen von ihm geschaffenen Werken. (Vasari 2011, 53)

Il traduttore «disegno», nell'edizione del KHI, designa dunque l'accezione più complessa del termine vasariano «disegno», non una semplice *Zeichnung*,

come proposto dalle edizioni precedenti, bensì un insieme di concetti: *Vorstellung* («immaginazione»), *Idee* («idea»), *Regel* («regola»), *Ordnung* («ordine»), *Stil* («stile»), *Erfindung* («invenzione») e anche *Urteilkraft* («giudizio») (cfr. Feser e Lorini, 213-17). È esattamente in questi casi che anche la traduzione più conservativa di Kupper sente la necessità di mantenere tra parentesi quadre a fianco dei traduttori tedeschi l'originale italiano:

Ma tornando a Raffaello, nella volta poi che vi è sopra fece quattro storie: l'apparizione di Dio ad Abraam nel promettergli la moltiplicazione del seme suo, il sacrificio d'Isaac, la scala di Iacob, e 'l rubo ardente di Moisè, nella quale non si conosce meno arte, invenzione, disegno e grazia che nelle altre cose lavorate di lui. (Vasari 2006, 75)

Doch wir wollen zu Raffael zurückkehren; er malte in der Wölbung des oben genannten Zimmers vier Bilder: in dem ersten Gott Vater, der Abraham erscheint und ihm eine große Nachkommenschaft verkündet; im zweiten die Opferung Isaaks, im dritten Jakobs Himmelsleiter, und im vierten Moses vor dem brennenden Busch, alle mit eben so viel Kunst, Erfindung, Zeichnung und Anmut [*arte, inventione* [sic!], «disegno» e *grazia*] ausgeführt, wie seine übrigen Arbeiten. (Vasari 2008, 2484-85)

Appare scontato che tutti i nove casi in cui l'edizione *KHI* presenta il traduttore «disegno» corrispondano ai casi in cui anche Kupper accosta l'originale italiano al traduttore tedesco – solo in quattro casi il curatore rinuncia a questa strategia e mantiene esclusivamente il traduttore tedesco *Zeichnung*. Meno scontato è il caso in cui Kupper inserisce tra parentesi quadre la parola «disegno» dell'originale italiano laddove il *KHI* non traduce con «disegno». Ciò avviene per le quattro occorrenze per le quali *KHI* utilizza i traduttori *Entwurf* e *Vorzeichnungen*:

E certo che in tal magisterio mai non fu più nessuno più valente di disegno e d'opera che fra' Giovanni. (Vasari 2006, 72)

Sicher war kein anderer in Zeichnung [*disegno*] und Ausführung solcher Arbeiten jemals vorzüglicher als Fra Giovanni. (Vasari 2008, 2475)

Mit Sicherheit gab es in dieser Kunst nie wieder jemanden, der in Entwurf und Ausführung fähiger war als Fra Giovanni. (Vasari 2011, 40)

[...] a Siena, dove Raffaello gli fece alcuni dei disegni e cartoni di quell'opera. (Vasari 2006, 66)

Dort entwarf Raffael ihm einige Zeichnungen [*disegni*] und Kartons zu jenem Werk. (Vasari 2008, 2458)

[...] nach Siena, wo Raffael ihm einige Vorzeichnungen und Kartons für dieses Werk anfertigte. (Vasari 2011, 22)

Il confronto tra le due traduzioni permette di accostare e mettere in opposizione tra loro due occorrenze di «disegno» nel senso di «schizzo» che apparentemente designano due accezioni tra loro molto simili, tuttavia non identiche: in un caso «disegno» nel senso di «schizzo» indica la dote umana naturale di progettazione (*Entwurf*), cui segue la fase di realizzazione (*Ausführung*); nel secondo caso designa un oggetto concreto (*Vorzeichnung*) che insieme al cartone (*Karton*) viene utilizzato come modello dell'opera d'arte.

3. Conclusioni

L'analisi delle traduzioni si è rivelata uno strumento utile non solo per ricostruire e comprendere un concetto complesso e per distinguere singole sfumature di significato specialistico, ma anche per delineare possibili corrispondenze tra le diverse accezioni della parola italiana «disegno» e i mezzi espressivi a disposizione nella lingua tedesca.

Già la traduzione proposta nell'edizione di Kupper si discosta dalla traduzione canonica e segnala nel testo di arrivo la necessità di specificare il significato generico di *Zeichnung* utilizzando la classica strategia dell'inserimento tra parentesi quadre dell'originale italiano. La traduzione a cura del *KHI*, per la prima volta nella storia delle edizioni tedesche delle *Vite*, fa un passo importante: tenta di sciogliere la complessità semantica della parola «disegno» e ne traduce i vari significati attraverso un sistema di corrispondenze fondato sul sapere specialistico.

Una prima riflessione è stata offerta dai traducanti utilizzati per rendere le forme del verbo «disegnare». Pur trattandosi di usi che rimandano soprattutto all'atto pratico e concreto, nelle varie occorrenze il verbo «disegnare» assume diverse sfumature di significato, alcune delle quali vanno al di là della semplice azione. Tali sfumature sono emerse soprattutto dall'analisi della traduzione del *KHI* che, operando variazioni morfo-sintattiche e semantico-lessicali, per esempio mediante sostantivizzazioni («disegnate e colorate» → «disegno e *Farbgebung*»), esplicita formalmente la valenza concettuale che la parola assume in Vasari e nella lingua specialistica dell'arte.

L'analisi della nuova traduzione del *KHI* ha dato poi modo di vagliare diverse possibilità di resa in tedesco del sostantivo «disegno» così come esso è utilizzato nel testo vasariano: «disegno» come «disegno concreto in senso generico, enumerabile» (*Zeichnungen*); «disegno» come «effetto di un'azione» (*Zeichen*); «disegno» come «progetto» (*Entwurf*); «disegno» come «modello, schizzo di un'opera non pittorica» (*Vorzeichnung, Entwurfszeichnung*); «disegno» come «conferimento di forma» (*Gestaltung*). I traducanti mettono in rilievo che quanto più la traduzione tedesca tende a usare parole composte tanto più il significato originario del termine tradotto appare concreto e preciso, offrendo talvolta una definizione dell'oggetto designato per mezzo del segno linguistico stesso, per esempio: *Entwurfszeichnung* – lett. «disegno-schizzo», parafrasabile con «disegno fatto per mezzo della tecnica dello schizzo».

Sempre in discontinuità con le traduzioni precedenti, in alcuni contesti semantici la traduzione del *KHI* ricorre anche al segno linguistico «disegno» per rendere un significato per il quale la L2 sembra – almeno in termini specialistici artistico-storiografici – non possedere un vero e proprio traducante: in tal caso, «disegno» è accostato a una serie di lessemi che rappresentano concetti altrettanto rilevanti nel pensiero vasariano (es. «idea», «grazia», «immaginazione», «invenzione», «giudizio» e «stile»; cfr. par. 2.2) e appare assumere un significato particolarmente complesso definibile solo attraverso la parafrasi offerta dallo stesso Vasari: in questa accezione «disegno» è quel principio che, «padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto,

cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma o vero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure».

L'analisi ha offerto un altro risultato di discreta importanza per la lingua specialistica dell'arte in ottica contrastiva. Il confronto tra le due traduzioni qui prese in esame, in particolare di quei passi in cui Kupper mantiene l'originale L1 tra parentesi mentre *KHI* traduce con espressioni tedesche, ha fatto emergere che non solo l'accezione resa dal *KHI* per mezzo di «disegno» è particolarmente delicata: anche lo stesso significato di «disegno» come «schizzo» svolge un ruolo rilevante nel pensiero vasariano ed è fonte di problematiche traduttive che il confronto tra traduzioni è stato in grado almeno parzialmente di far affiorare in superficie e di spiegare. Il «disegno» come «schizzo» nel sistema concettuale vasariano assume due diversi significati: lo «schizzo» come «progetto / progettazione», traducibile con *Entwurf*, e lo «schizzo» come «disegno che precede il disegno vero e proprio e fa da modello di un'opera», traducibile invece con *Vorzeichnung*.

L'analisi delle strategie traduttive ha aperto diverse prospettive di osservazione e di applicazione: da una parte, ha permesso di esplicitare uno spettro di significati che nel testo italiano rimangono impliciti e possono sfuggire alla lettura, offrendo così utili spunti pratici per la traduzione specialistica di ambito artistico. Dall'altra, ha fatto emergere le specificità che caratterizzano la lingua specialistica e la lingua comune dei due sistemi messi a confronto: così come l'italiano per rendere significati specifici si avvale dell'attribuzione per mezzo di sintagmi preposizionali, meccanismo che nella lingua specialistica si traduce in espressione polirematiche, allo stesso modo il tedesco attinge a uno dei meccanismi strutturali che maggiormente lo caratterizza: la formazione di parole complesse, in particolare la composizione nominale.

Concludendo, con questo lavoro si spera di avere mostrato l'utilità e l'efficacia dell'analisi comparativa di testi in traduzione, messi in parallelo: estendere questo strumento e metodo all'analisi di interi corpora contenenti traduzioni di varia provenienza, di cui almeno una realizzata da esperti del settore, può fornire sia a chi si occupa di traduzione specialistica, in particolare della traduzione di un lessico fortemente legato al sostrato culturale della comunità linguistica L1, sia a chi si occupa di semantica lessicale, una risorsa di grande valore a livello sia pratico sia di riflessione linguistica.

Bibliografia

- Ballestracci, Sabrina, Buffagni Claudia, e Carolina Flinz. 2020a. *Das deutsche LBC-Korpus*. Firenze: Firenze University Press. <http://corpus.lessicobeniculturali.net/de/> (22/12/2022).
- Ballestracci, Sabrina, Buffagni Claudia, e Carolina Flinz. 2020b. "Il corpus LBC tedesco. Costruzione e possibili applicazioni." In *I corpora LBC. Informatica Umanistica per il Lessico dei Beni Culturali*, a cura di Riccardo Billero, Annick Farina e María Carlota Nicolás Martínez, 55-75. Firenze: Firenze University Press.
- Biffi, Marco. 2013. "Alcune prime osservazioni sulla lingua artistica di Leonardo." *Studi di Memofonte* 10/13: 183-205.

- Biffi, Marco. 2019. "Tra tradizione e innovazione: Leonardo e le parole", *Treccani Magazine online*, 27 maggio 2019. https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Leonardo/Biffi.html (22/12/2022).
- Carrara, Eliana. 2013. "Giorgio Vasari." In *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Ottava appendice*, a cura dell'Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 193-99. Roma.
- Cellini, Giovanni. 1973 [1558]. *La vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze*, a cura di Guido Davico Bonino. Torino: Einaudi.
- Cennini, Cennino. 1982², 1971 [1437]. *Il Libro dell'Arte*, commentato e annotato da Franco Brunello, con una prefazione di Licisco Magagnato. Vicenza: Neri Pozza.
- Collini, Patrizio. 2017. "Deutsche Romantik und Italienische Renaissance. Wackenroder, Vasari, Fiorillo." In *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, a cura di Christian Moser e Linda Simonis, 131-39. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Duden. 2016⁹. *Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch*, a cura di Angelika Wöllstein e della redazione Duden. Berlin: Duden.
- Faietti, Marzia. 2011. "Il «disegno» padre delle arti, i disegni degli artisti, il «disegno» delle Vite. Intersezioni semantiche in Vasari scrittore." In *Figure Memorie Spazio. La grafica del Quattrocento. Appunti di teoria, conoscenza e gusto*, a cura di Marzia Faietti, Alessandra Griffo e Giorgio Marini, 12-37. Firenze: Giunti.
- Farina, Annick, e María Carlota Nicolás Martínez (a cura di). 2020. "La banca dati LBC." In *I corpora LBC. Informatica Umanistica per il Lessico dei Beni Culturali*, a cura di Riccardo Billero, Annick Farina e María Carlota Nicolás Martínez, 7-17. Firenze: Firenze University Press.
- Feser, Sabine, e Victoria Lorini. 2010³ [2004]. "Glossar." In *Giorgio Vasari, Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, a cura di Alessandro Nova. Berlin: Wagenbach.
- Filarete. 1972 [1460-1464 ca.]. *Trattato di architettura*, a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo.
- Fiorillo, Johann Dominik. 1798. *Die Geschichte der römischen und florentinischen Schule*. Göttingen: Rosenbusch.
- Gründler, Hana. 2011³ [2004]. "Einleitung." In *Giorgio Vasari, Das Leben des Raffael*, a cura e con un commento di Hana Gründler, 7-17. Berlin: Wagenbach.
- Humboldt, Wilhelm von. 1963 [1816]. "Einleitung zu Agamemnon." In *Das Problem des Übersetzens*, a cura di Hans Joachim Störig, 80-85. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kemp, Wolfgang. 1974. "Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607." In *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. 19, 219-240. Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps, Universität Marburg.
- Koller, Werner. 2004 [1979]. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg-Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- Lorini, Victoria. 2015. "Zur Übersetzung der Vite Vasaris." In *Edition Giorgio Vasari. Supplement zu den Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten. Mit einem Verzeichnis aller Künstler*, a cura di Susanne Müller-Wolff e Alessandro Nova, 33-45. Berlin: Wagenbach.
- Markstein, Elisabeth. 1998. "Realia." In *Handbuch Translation*, a cura di Mary Snell-Hornby, Hans G. Höning, Paul Kußmaul, et al., 288-91. Tübingen: Stauffenburg.

- Mattioda, Enrico. 2008. "Poesia e storia nelle Vite di Giorgio Vasari." In *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio della tradizione letteraria come risorsa primaria, Atti del XI Congresso dell'Associazione degli Italianisti (Napoli 26-29 settembre 2007)*, a cura di Cristiana A. Adesso, Vincenzo Caputo e Ornella Petraroli, redazione elettronica di F. Curzi, 1-20. <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/gli-scrittori-ditalia-il-patrimonio-della-tradizione-letteraria-come-risorsa-primaria> (22/12/2022).
- Nedergaard-Larsen, Birgit. 1993. "Culture-bound Problems in Subtitling." *Perspectives. Studies in Translatology I* (2): 207-41.
- Newmark, Peter. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon.
- Nida, Eugene. 1964. "Linguistics and Ethnology in Translation-Problems." In *Language and Culture in Society. A Reader in Linguistics and Anthropology*, a cura di Dell Hymes, 90-97. New York: Harper and Row.
- Panofsky, Erwin. 1960. *IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin: Bruno Hessling.
- de Saussure, Ferdinand. 1967. *Cours de linguistique générale*. Paris: Bally Charles e Sechehaye Albert, Payot.
- TLIO – Tesoro della Lingua Italiana delle Origini. [http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/\(22/12/2022\)](http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/(22/12/2022)).
- Vasari, Giorgio. 1550. *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*. Firenze: Edizione Torrentiniana.
- Vasari, Giorgio. 1568. *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*. Firenze: Edizione Giuntina.
- Vasari, Giorgio. 1832-1849. *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, a cura di Ludwig Schorn e Ernst Förster. Stuttgart: Cotta.
- Vasari, Giorgio. 1910. *Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance. Nach Dokumenten und mündlichen Berichten dargestellt von Giorgio Vasari*, a cura di Ernst Jaffé. Berlin: Julius Bard.
- Vasari, Giorgio. 1940. *Künstler der Renaissance*, a cura di Herbert Siebenhühner. Mainz: Dietrichsche Verlagsbuchhandlung.
- Vasari, Giorgio. 1974. *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, a cura di Trude Fein. Zürich: Manesse.
- Vasari, Giorgio. 1981 [1568]. *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 voll. Firenze: Sansoni.
- Vasari, Giorgio. 2004-2015. *Deutsche Ausgabe der 'Vite' Giorgio Vasaris*, a cura di Alessandro Nova con Matteo Burioni, Katja Burzer, Sabine Feser, Hana Gründler e Fabian Jonietz. Berlin: Wagenbach.
- Vasari, Giorgio. 2006 [1966-1987]. *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi. Firenze: S.P.E.S.-Sansoni.
- Vasari, Giorgio. 2008. *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, a cura di Daniel Kupper. Berlin: Directmedia Publishing.
- Vasari, Giorgio. 2011³[2004]. *Das Leben des Rafael*, nuova traduzione di Hana Gründler e Victoria Lorini, commento e cura di Hana Gründler. Berlin: Wagenbach.
- Vitruvio Pollione, Marco. 1964-76 [ca. 30-22 a.C.]. *De architectura libri decem*. Darmstadt: Fensterbusch.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich. 1991 [1797]. "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders." In *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di Silvio Vietta e Richard Littlejohns, vol. 1: 290-94. Heidelberg: Historisch-kritische Ausgabe, Winter Universitätsverlag.

Le traduzioni russe della *Vita di Cimabue* di Giorgio Vasari: strategie traduttive a confronto

Giovanna Siedina, Gabriele Papini

1. Introduzione e scopo

Lo studio presentato in questo saggio nasce dall'interesse per e dalla partecipazione all'Unità di Ricerca del Lessico dei Beni Culturali (LBC) del Dipartimento Forlilpsi dell'Università di Firenze, nel quale *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1^a ed. 1550, 2^a ed. 1568) del pittore e architetto aretino Giorgio Vasari, come primo trattato italiano di storia dell'arte moderna, occupano un posto centrale.

Il progetto è nato dalla constatazione dell'assenza, a livello europeo, di dizionari e testi specifici sulla traduzione specialistica, come anche di sussidi formativi per la fruizione da parte dei traduttori o di altre figure attive nel campo del turismo culturale, impegnate nella diffusione di questa conoscenza. Con l'intento di colmare questa lacuna, i partecipanti all'Unità di ricerca hanno individuato i seguenti strumenti:

- la realizzazione di una piattaforma web di riferimento per l'utilizzo e lo studio del lessico dei Beni culturali;
- la creazione di una banca dati con i corpora delle lingue coinvolte nel progetto;
- la compilazione di un dizionario multilingue di termini che utilizzi come risorsa la banca dati¹.

¹ Una descrizione completa del progetto si trova al link <http://www.lessicobeniculturali.net/contenuti/il-progetto/818> (22/12/2022).

Giovanna Siedina, University of Florence, Italy, giovanna.siedina@unifi.it, 0000-0002-3336-552X

Gabriele Papini, University of Florence, Italy, gabriele.papini@stud.unifi.it

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Giovanna Siedina, Gabriele Papini, *Le traduzioni russe della Vita di Cimabue di Giorgio Vasari: strategie traduttive a confronto*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5.05, in Valeria Zotti, Monica Turci (edited by), *Nuove strategie per la traduzione del lessico artistico. Da Giorgio Vasari a un corpus plurilingue dei beni culturali*, pp. 39-64, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0061-5, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5

Al momento attuale il progetto si trova in una fase intermedia. È stata creata la piattaforma web che ospita la pubblicazione dei corpora di alcune delle lingue coinvolte nel progetto (italiano, francese, spagnolo, inglese, tedesco, russo). La fase successiva del progetto è la creazione dei Dizionari LBC: questo traguardo ambizioso necessita di un'accurata e approfondita fase preparatoria nella quale grande importanza riveste l'analisi delle traduzioni di testi fondamentali, quali le *Vite* di Giorgio Vasari. Proprio al fine di agevolare l'analisi delle traduzioni, si è progettato di approntare corpora paralleli, ossia testi paralleli italiano – traduzione straniera, suddivisi in celle numerate ognuna delle quali contiene una proposizione (generalmente da punto fermo a punto fermo) e incolonnati parallelamente. Questo strumento dà la possibilità di effettuare un raffronto immediato fra l'originale e la sua traduzione, raffronto necessario nell'analisi approfondita e nel confronto, ad esempio, dei diversi traduttori di termini del lessico specialistico, particolarmente ricchi dal punto di vista semantico, la cui traduzione rivela spesso altrettanta ricchezza e varietà di soluzioni lessicali. Attualmente è in fase di revisione il corpus parallelo dell'originale italiano e della o delle traduzioni complete delle *Vite* nelle diverse lingue. Nel caso del russo, la prima traduzione completa è stata pubblicata in cinque volumi negli anni dal 1956 al 1971². Tuttavia, la conoscenza dell'opera di Vasari in Russia era cominciata già quasi un secolo e mezzo prima³.

² Il titolo completo è: *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*, traduzione e commenti di A.I. Venediktov, cura e introduzione di A.G. Gabričevskij, «Iskusstvo», Moskva 1956-1971 (vol. 1 – 1956; vol. 2 – 1963; vol. 3 – 1970; vol. 4 – 1970; vol. 5 – 1971). Tale edizione è stata ripubblicata con minimi cambiamenti nel 2008 (*Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*, «Al'fa-Kniga», Moskva 2008), ed è questa traduzione che è in fase di parallelizzazione con l'edizione originale (giuntina) delle *Vite* del 1568.

³ La comparsa su suolo russo di quello che è unanimemente riconosciuto come il primo trattato italiano di storia dell'arte moderna e il primo esempio di letteratura artistica moderna (Carrara 2013), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1^a ed. 1550, 2^a ed. 1568) del pittore e architetto aretino Giorgio Vasari, risale al primo quarto del XIX secolo. Nel 1823, sulle pagine del «Žurnal izjaščnych iskusstv» (SPb. 1823, 153-66; 401-19) fu pubblicato un frammento delle *Vite* di Giorgio Vasari, e precisamente una parafrasi delle *Vite* di Raffaello e di Michelangelo, senza il nome dell'autore della versione russa. È probabile, pertanto, com'era in uso allora, che l'autore dell'articolo anonimo fosse l'editore della rivista, in questo caso Vasilij Grigorovič. Inoltre, non essendo indicata l'edizione sulla cui base fu fatta la versione russa, non sappiamo se il testo rielaborato fosse una delle due edizioni originali italiane, oppure una traduzione francese o tedesca. Nel 1841 sulle pagine della rivista «Biblioteka dlja čtenija» (volumi 45-48) furono pubblicate traduzioni delle biografie di Leonardo da Vinci, Giulio Romano, Michelangelo Buonarroti, Antonio Allegri da Correggio. La tappa successiva della conoscenza dell'*opus magnum* di Vasari in Russia risale agli anni Sessanta del XIX secolo, quando a Lipsia furono pubblicate sette *Vite* scelte del libro di Vasari, da Cimabue a Giotto, tradotte in russo dal pittore Michail Železnov, e da lui dedicate alla memoria del suo maestro, il famoso pittore Karl Pavlovič Brjullov (*Biografii živopiscev, skul'ptorov i arhitektorov, sostavlennye messèrom Džordžiem Vazari i perevedennye na russkij jazyk živopiscem Michailom Železnovym*, I-IV, Fr. Wagner, Lejpsig, 1864). Solo una piccola parte del lavoro di Železnov sulle traduzioni fu pubblicata, mentre una parte consistente rimase in manoscritto. Inoltre, Michail Železnov non inserì nel suo libro le dediche a

Di particolare rilevanza, per la qualità della traduzione e l'approfondita conoscenza dell'arte e della letteratura italiane da parte del collettivo di traduttori, è la traduzione apparsa nel 1933 presso la Casa editrice *Academia* di una selezione di *Vite* del Vasari dal titolo *Žizneopisanija naibolee vydajuščichsja živopiscev, vajatelej i zodčich*, realizzata da Ju.N. Verchovskij, A.G. Gabričevskij, B.A. Grifcov, A.A. Guber, A.K. Dživelevov e A.M. Efros, sotto la redazione generale di A.V. Lunačarskij, a cura e con le introduzioni di A.K. Dživelevov e A.M. Efros. Questa edizione di venti *Vite* di Vasari in russo fu pubblicata nel periodo in cui si affermava la storia dell'arte sovietica e si discuteva sui suoi principi metodologici. Come vedremo a breve, nonostante alcuni limiti, fra cui la mancanza delle biografie degli artisti meno famosi e della parte introduttiva, questa traduzione manifesta un accurato lavoro di ricerca e una apprezzabile coerenza nella resa tanto di termini tecnici che di *realia* assenti nel contesto russo. Come viene indicato dai curatori nella loro introduzione all'edizione russa (*Po povodu russkogo izdanija*), essi corredarono le traduzioni di commenti per i quali si servirono degli studi di G. Milanese, G. Gronau⁴ e altri, come anche di studi monografici su singoli artisti. A questa introduzione ne seguono due, precisamente *Vazari i Italija* di Dživelevov e *Vazari – pisatel' i istorik iskusstva* di Efros.

Inoltre, di ogni biografia vengono indicati il traduttore e l'autore delle note, che non sempre coincidono. Questa traduzione si collega a quella successiva, la prima e più importante traduzione completa delle *Vite*, in cinque volumi, per mezzo della figura di Gabričevskij, che al ruolo di traduttore affiancherà anche quello di curatore. Il suo titolo è *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*, traduzione e commenti di A.I. Venediktov, cura e introduzione di A.G. Gabričevskij, *Iskusstvo, Moskva* 1956-1971 (vol. 1 – 1956; vol. 2 – 1963; vol. 3 – 1970; vol. 4 – 1970; vol. 5 – 1971). Oltre a riprodurre fedelmente le due diverse dediche a Cosimo de' Medici che precedevano l'edizione rispettivamente del 1550 e del 1568, le introduzioni agli artisti e ai lettori, e le introduzioni dedicate rispettivamente all'architettura, alla scultura e alla pittura, questa edizione contiene una interessante introduzione dal titolo *Vazari i ego istorija iskusstv*, nella quale Gabričevskij fornisce per il lettore un'accurata ricostruzione della genesi dell'opera e del contesto culturale nel quale operò Vasari.

Cosimo de' Medici, la breve prefazione rivolta agli artisti, le introduzioni alle diverse parti delle *Vite*, le introduzioni sulla pittura, scultura, e architettura, cioè tutte le parti più teoriche dell'opera di Vasari, con la motivazione che esse non avrebbero avuto a quel tempo particolare interesse. Nelle intenzioni di Železnov, questa edizione avrebbe dovuto avere una prosecuzione, che tuttavia non vide mai la luce, possiamo supporre per lo scarso successo di pubblico del primo volume dato alle stampe. Si veda su questa traduzione il lavoro di A. Carbone (2021). Nel 1924 a Berlino fu pubblicata una selezione di poco più di trenta *Vite* dal titolo *Žizneopisanija naibolee vydajuščichsja živopiscev, vajatelej i zodčix èpochi Vozroždenija. Sokraščennoe izdanie pod redakciej F. Švejnfurt, Neva, Berlin* 1924. Philipp Schweinfurth (1887-1954) era uno storico dell'arte tedesco, autore, fra le altre, di una monografia sulla pittura russa medievale e di uno studio sulle icone russe.

⁴ Georg Gronau (1868-1938), storico dell'arte tedesco, specialista del Rinascimento italiano, autore di studi su Tiziano, Raffaello, Leonardo Da Vinci, Correggio, G. Bellini.

Le due traduzioni delle *Vite*, quella del 1933 e quella del 1956-1971, come appare chiaro a chiunque si accosti allo studio della ricezione russa delle *Vite* del Vasari costituiscono la pietra di paragone di tutte le traduzioni successive⁵.

Oggetto della presente analisi è il confronto di alcuni aspetti della *Vita* di Cimabue nelle traduzioni del 1933 e del 1956. La scelta di Cimabue è dovuta a diversi fattori: in primo luogo la *Vita* di Cimabue è posta in apertura delle biografie degli artisti proprio perché Vasari, inserendosi nella rivalutazione quattrocentesca di Cimabue, considerava il pittore l'iniziatore della nuova maniera moderna opposta a quella che lui chiama la «goffa maniera greca», cioè la maniera bizantina⁶.

2. Vasari e Cimabue. Differenze nella Vita di Cimabue fra la Torrentiniana e la Giuntina

In via preliminare è opportuno stabilire le differenze nella *Vita* di Cimabue fra la prima edizione delle *Vite* (la torrentiniana) e l'edizione del 1568 (la giuntina)⁷. Come per altre *Vite*, le differenze principali sono riconducibili alla volontà di Vasari di fornire al lettore un testo maggiormente documentato: questo spiega il notevole numero di informazioni aggiunte nel 1568, molte delle quali sono il frutto della corrispondenza fra Vasari e numerosi intellettuali che collaborarono alla stesura di entrambe le edizioni, primo fra tutti Vincen-

⁵ Nel 1998 la casa editrice *Feniks* di Rostov na Donu ha pubblicato una selezione di 12 *Vite* dal consueto titolo *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*: le biografie selezionate per questa pubblicazione sono una riedizione dalla traduzione del 1933. Nel 2008, presso la casa editrice *Al'fa-Kniga* è uscita una 'nuova' traduzione completa delle *Vite*, *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*, ad opera di A.G. Gabričevskij e A.I. Venediktov: si tratta sostanzialmente di una riedizione in un unico volume della traduzione degli anni 1956-1971, tuttavia con l'omissione della parte iniziale della prima dedica a Cosimo de' Medici (quella alla seconda edizione), e della seconda parte della seconda dedica a Cosimo de' Medici (quella alla prima edizione). Infine, nel 2011 è stata pubblicata la traduzione in cinque volumi di M. Globačev, *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*, Džordžo Vazari, Knžnyj klub Knigovek, Moskva 2011. Questa traduzione, annunciata come nuova, ripropone in realtà con minimi cambiamenti la traduzione pubblicata dalla casa editrice *Iskusstvo* nel 1956-1971. Non è pertanto chiaro il motivo per il quale M. Globačev viene indicato come autore di questa traduzione.

⁶ L'opinione critica di Vasari si forma nel solco della concezione storica della rinascita dell'arte della pittura prima con Cimabue e subito dopo di lui con Giotto, concezione affermata fra gli intellettuali fiorentini nella seconda metà del XV secolo (cf. Bellosi 1998, 13-14). Fra le non molte testimonianze di questa visione, merita di essere ricordata quella di Cristoforo Landino nella prefazione all'edizione della *Divina Commedia* del 1481 da lui curata: «Erano le figure in quel secolo (XIII) non punto atteggiate, e senza affetto alcuno di animo; fu adunque il primo Giovanni fiorentino, cognominato Cimabue, che ritrovò e' lineamenti naturali, e la vera proporzione, la quale i greci chiamano *Simetria*, e le figure ne' superiori pittori morte, fece vive, e di varj gesti, e gran fama lasciò di sé» (Moreni 1812, 5).

⁷ Per effettuare questo confronto ci siamo serviti dell'edizione delle *Vite* a cura di Bettarini, Barocchi (Vasari 1967).

zo Borghini, come spiega Barbara Agosti nel suo libro *Giorgio Vasari. Luoghi e Tempi delle Vite*. Fu Borghini, storico e filologo italiano attivo alla corte di Cosimo I de' Medici e del figlio Francesco I, a contribuire ad ampliare il ventaglio delle fonti vasariane confluite nella stesura della Giuntina (Agosti 2016, 102).

In entrambe le edizioni, la Vita dell'artista fiorentino presenta una parte iniziale in cui Giorgio Vasari narra della nascita di Cimabue intorno al 1240 a Firenze: l'artista è presentato come Giovanni della famiglia nobile dei Cimabuoi⁸, e il lieto evento è descritto come un avvenimento divino dopo i secoli di decadenza del periodo medievale⁹. Vasari offre al lettore una breve descrizione del talento innato del giovane artista, destinato inizialmente alla scuola di grammatica presso il convento di Santa Maria Novella. Il talento e l'amore del giovane Cimabue per l'arte, tuttavia, erano talmente forti, che il padre si decise a mandarlo come apprendista presso quelle stesse maestranze greche¹⁰ che lavoravano alla Cappella dei Gondi in Santa Maria Novella. Secondo Vasari il talento di Cimabue era tale che in poco tempo il giovane apprendista aveva eguagliato e superato i propri stessi maestri. In questa parte è presente una prima differenza fra le due versioni delle *Vite*: nel testo del 1550 Vasari riferisce di una collaborazione di Cimabue con Gaddo Gaddi e Andrea Taffi (Vasari 1967, 37): «Ebbe costui [Cimabue] per compagno et amico Gaddo Gaddi, il quale attese alla pittura con Andrea Taffi domestico suo [...]». Vasari descrive questa collaborazione con il

⁸ Si presume che il nome vero del pittore fosse Bencivieni (abbreviato Cenni) di Pepo, mentre Cimabue pare fosse un soprannome. Così leggiamo nella voce biografica su Cimabue della Treccani (Boskovitz 1979): «Il Villani, e, seguendo lui, anche altre fonti asserirono che egli si chiamasse Giovanni di nome e Cimabue di cognome, ma dai documenti («Cenni dictus Cimabue pictor quondam Pepi» [...]) appare che Cimabue fosse solo un soprannome di significato non del tutto chiaro». L'autore si riferisce al *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus* di Filippo Villani (1325-1407), edito nel 1847 da Gustavo Camillo Galletti, nel quale leggiamo: «Inter quos [cioè fra i pittori fiorentini, GS] primus Ioannes cui cognomen CIMABVE nomen fuit» (Villani 1847, 35).

⁹ Come è stato notato da diversi critici, l'impostazione di Vasari risente di un marcato patriottismo municipale fiorentino che lo porta, in questo caso, a presentare la figura di Cimabue come introduzione e contorno di quella del suo più famoso allievo Giotto. Ci sembra opportuno in questo frangente citare il giudizio sintetico che dell'opera di Cimabue diede il Lanzi, che spiega in maniera chiara la novità della maniera di Cimabue: «Giovanni [...] vinse la greca educazione, la quale pare che fosse di andarsi l'un l'altro imitando, senza aggiunger mai nulla alla pratica de' maestri. Consultò la natura, corresse in parte il rettilineo del disegno, animò le teste, piegò i panni, collocò le figure molto più artificiosamente de' Greci. Non era il suo talento per cose gentili: le sue Madonne non han bellezza, i suoi Angeli in un medesimo quadro son tutti della stessa forma. Fiero come il secolo in cui viveva, riuscì egregiamente nelle teste degli uomini di carattere e specialmente de' vecchi imprimendo loro un non so che di forte e di sublime che i moderni han potuto portare poco più oltre. Vasto e macchinoso nelle idee, diede esempi di grand'istorie, e l'esprime in grandi proporzioni» (citazione da Bellosi 1998, 261).

¹⁰ Dal momento che la posa della prima pietra di Santa Maria Novella risale al 1279, è impossibile che ci abbiano lavorato maestri bizantini anteriori a Cimabue: si tratta probabilmente di un'invenzione vasariana per sottolineare il passaggio dalla decadenza medievale alla rinascita delle arti (cfr. anche Vasari 1878, I, 248, n. 1 e 261-62).

Gaddi nel 1550 sia nella vita di Cimabue sia nella vita di Gaddo Gaddi¹¹. Nel 1568 invece non si trova menzione di questo sodalizio artistico né nella vita di Cimabue, né nella vita del Taffi, ma solo nella vita di Gaddo Gaddi. Può darsi che Vasari avesse trovato, attraverso le sue ricerche, elementi sufficienti per ampliare e approfondire la biografia di Cimabue, che nella torrentiniana del 1550 è molto più scarna e lacunosa rispetto al testo della giuntina del 1568, e abbia tagliato dalla *Vita* del Cimabue quanto riteneva superfluo, lasciando tuttavia quelle informazioni nella vita del Gaddi, un personaggio nebuloso, forse inventato da Vasari per celebrare il potere della famiglia Gaddi, una delle più potenti nella Firenze cinquecentesca¹².

Dopo la parte introduttiva, i due testi delle *Vite* presentano differenze sostanziali nel corpus di opere che Vasari attribuisce a Cimabue. Vasari commette numerosi errori di attribuzione descritti dettagliatamente nella monografia di Luciano Bellosi dedicata a Cimabue. Così scrive Bellosi (1998, 16):

Vasari attribuisce a Cimabue complessivamente sedici lavori, considerando ambedue le edizioni delle *Vite*, quella del 1550 e quella del 1568. Cinque di essi non esistono più. Di quelli arrivati fino a noi, solo quattro sono opera di Cimabue, e cioè la *Madonna di Santa Trinita*, oggi agli Uffizi, il *Crocifisso* di Santa Croce, la *Madonna di San Francesco* a Pisa, oggi al Louvre, e gli affreschi della Basilica di San Francesco ad Assisi.

Tuttavia, dei lavori che Vasari attribuisce correttamente a Cimabue, solo gli affreschi assisiati sono presenti in entrambe le edizioni delle *Vite*, mentre la *Madonna di Santa Trinita*, il *Crocifisso* di Santa Croce e la *Madonna di San Francesco* a Pisa sono menzionati unicamente nel testo del 1568. Per quanto riguarda gli affreschi assisiati, Vasari nell'edizione del 1550 si limita semplicemente a dire che a Cimabue fu commissionato un ciclo di affreschi presso la Basilica di S. Francesco d'Assisi in virtù dell'abilità mostrata e del crescere della sua fama, ma non fornisce una descrizione degli affreschi (Vasari 1867, 39): «così dunque prese pratica con questi frati, i quali lo condussero in Ascesi, dove nella chiesa di San Francesco lasciò una opera da lui cominciata, e da altri pittori dopo la morte sua finita benissimo».

Un fatto biografico si riflette nella Giuntina: grazie a due brevi soggiorni trascorsi in prevalenza fra Perugia ed Assisi nel maggio del 1563 e nell'aprile del 1566, Vasari è in grado di fornire un quadro più esaustivo del panorama artistico locale (Picchiarelli 2012, 179). Proprio in questo passo della Giuntina Vasari rivela di essere già stato ad Assisi, in quanto afferma di aver 'rivisto' nel 1563 gli affreschi realizzati dal pittore fiorentino nella basilica superiore di San

¹¹ Così infatti scrive Vasari nella vita del Gaddi nel 1550: «Dimostrò Gaddo, pittor fiorentino, in questo medesimo tempo, più disegno nelle opere sue lavorate alla greca e con grandissima diligenza condotte, che non fece Andrea Taffi e gli altri pittori inanzi a esso, nascendo questo da la amicizia e da la pratica dimesticamente tenuta con Cimabue» <http://memofonte.academiaidellacrusca.org/capitolo.asp?ID=262> (22/12/2022).

¹² https://www.treccani.it/enciclopedia/gaddi_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (22/12/2022).

Francesco ad Assisi quando scrive: «et a me che l'anno 1563 la rividi parve bellissima» (Vasari 1867, 39).

Anche qui però Vasari commette alcuni errori di attribuzione, assegnando a Cimabue numerosi lavori eseguiti da altri artisti. A questo proposito Bellosi (1998, 18) scrive:

Vasari [...] nella seconda edizione, [...] riferisce all'artista, oltre alle ultime quattro *Storie di Maria* nell'abside della Basilica superiore, la volta degli *Evangelisti* e la quarta volta della navata, che spettano effettivamente a Cimabue, anche le altre tre volte della navata e le *Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento* nelle pareti alte della stessa navata, che sono opere di Jacopo Torriti e della sua bottega, di alcuni seguaci di Cimabue e del Maestro di Isacco, cioè Giotto giovane, e della sua bottega.

Il testo di Bellosi (1998, 18) ci viene in soccorso anche nel comprendere gli altri errori di attribuzione di Vasari che tendono a ripetersi in entrambe le edizioni:

Gli altri sette lavori che il Vasari riferisce a Cimabue sono il dossale di *Santa Cecilia*, [...], riconosciuto da tempo come opera di un anonimo protogiottesco fiorentino, il Maestro di Santa Cecilia, appunto; la *Madonna* di Santa Croce [...], certamente opera di un pittore senese seguace di Duccio [...]; la pala con *San Francesco e storie della sua vita* della chiesa di San Francesco a Pisa, opera certamente più antica dell'epoca di Cimabue, attribuita dal Boskovits – credo giustamente – a Giunta Pisano; la *Madonna Rucellai*, che il Vasari presenta come il capolavoro di Cimabue [...]; oggi sappiamo che la *Madonna Rucellai* fu commissionata a Duccio di Buoninsegna nel 1285; la collaborazione con Arnolfo all'architettura del duomo di Firenze [...]; il *San Francesco*, oggi nella cappella Bardi in Santa Croce a Firenze, [...] che oggi si tende a riferire a una fase giovanile di Coppo di Marcovaldo.

Nella giuntina del 1568 Vasari menziona una serie di opere di Cimabue, che sono assenti nella torrentiniana del 1550: un affresco presso «lo Spedale del Porcellana» avente come soggetto un'Annunciazione e un Cristo con Cleofa e Luca (Vasari 1967, 37), una pala raffigurante Sant'Agnese e storie della sua vita (Vasari 1967, 38) che Cimabue avrebbe eseguito su richiesta dell'abate di S. Paolo in Ripa d'Arno in Pisa e una piccola pala (nella chiesa di San Francesco in Pisa) raffigurante un Cristo in croce attorniato da una serie di angeli con la Madonna e S. Giovanni Evangelista (Vasari 1967, 41) ai lati.

Entrambi i testi fanno riferimento ad alcuni lavori di Cimabue presso il chiostro della Basilica di Santo Spirito in Firenze e del suo lavoro a Empoli (Vasari 1967, 40). C'è però una differenza fra le due edizioni: dal testo del 1550 sembra che Cimabue fosse effettivamente andato ad Empoli e vi avesse lavorato, mentre il testo del 1568 riporta che Cimabue inviò a Empoli alcuni suoi lavori completati a Firenze. Così scrive Vasari nella torrentiniana: «Costui lavorò nel castello di Empoli nella Pieve» (1967, 40); e così nella giuntina: «E nel medesimo tempo mandò alcune cose da sé lavorate in Firenze a Empoli, le quali ancor oggi sono nella Pieve di quel castello tenute in gran venerazione» (*Ibidem*).

Sia nel testo del 1550 che in quello del 1568 Vasari conclude la parte dedicata alla biografia e ai lavori di Cimabue riportando erroneamente la morte dell'artista intorno al 1300¹³, a circa sessant'anni di età, nel momento in cui aveva iniziato la collaborazione con Arnolfo¹⁴ alla progettazione del duomo di Firenze. Da notare che Vasari si riferisce all'architetto chiamandolo Arnolfo Tedesco nel testo del 1550 e Arnolfo di Lapi nel testo del 1568. A questo punto il testo delle due versioni presenta nuovamente delle differenze notevoli.

Nel testo del 1550 Vasari, dopo aver riportato l'epitaffio sulla lapide di Cimabue, descrive brevemente la grandiosità del cantiere di Santa Maria del Fiore e l'iscrizione presente su una targa commemorativa dedicata ad Arnolfo di Lapo ancora oggi presente nel duomo di Firenze¹⁵, per concludere confermando l'importanza di Cimabue nel panorama artistico italiano e il fatto che il suo astro fu oscurato dalla fama di Giotto. Questo giudizio su Cimabue e sull'oblio nel quale sarebbe caduto per lunghi anni a causa della fama raggiunta dal suo allievo viene ripreso nell'edizione del 1568 con alcune importanti differenze: nella giuntina è assente la descrizione del cantiere di Santa Maria del Fiore e della targa dedicata ad Arnolfo di Lapo che viene invece spostata nel capitolo dedicato ad Arnolfo, protagonista di una *Vita* nella giuntina. Viene inserita, su suggerimento di Vincenzo Borghini, una citazione del commento alla *Divina Commedia* detto l'*Ottimo*, in cui si descrive il carattere «si arrogante e si disdegnoso» (Vasari 1967, 43) di Cimabue (Agosti 2016, 102). In entrambe le edizioni Vasari cita sia l'epitaffio in latino posto sulla lapide di Cimabue sia il passo del *Purgatorio* dantesco ai versi 94-96 dell'*XI* canto.

Un'altra importante differenza fra la giuntina e il testo del 1550 è il tentativo di Vasari di identificare il ritratto di Cimabue in un ciclo di affreschi nella basilica di Santa Maria Novella che il Vasari chiama «storie della Fede» (Vasari 1967, 44) oggi noto come *Via Veritas*, ovvero *Chiesa militante e trionfante*, una complessa allegoria enciclopedica del trionfo, dell'opera e della missione dei Domenicani nel cosiddetto Cappellone degli Spagnoli¹⁶ in Santa Maria Novella, eseguito a suo dire da «Simone senese»¹⁷ (Vasari 1967, 44), attribuzione er-

¹³ In realtà Cimabue era ancora vivo nel 1302 quando lavorava al mosaico absidale del Duomo di Pisa.

¹⁴ L'Arnolfo che Vasari nomina nella torrentiniana come Arnolfo Tedesco e nella giuntina come Arnolfo di Lapi è in realtà Arnolfo di Cambio cioè figlio di Cambio di Colle Val d'Elsa, Lapo invece fu un suo compagno di lavoro. Arnolfo di Cambio fu il primo architetto di Santa Maria del Fiore e morì probabilmente intorno al 1302. Nella giuntina gli viene dedicata una *Vita* dove trova maggiore spazio anche la descrizione del cantiere di Santa Maria del Fiore. La partecipazione di Cimabue al progetto di Santa Maria del Fiore con Arnolfo non è documentata, potrebbe trattarsi di un errore o di un'invenzione dello stesso Vasari.

¹⁵ Trattasi di un'epigrafe risalente alla fine del Trecento o ai primi del Quattrocento, si trova su una lastra marmorea nel fianco meridionale del Duomo.

¹⁶ Per una dettagliata descrizione degli affreschi del Cappellone degli Spagnoli, vedi Ravalli (2015, 208-29).

¹⁷ Simone Martini o Simone Senese, maestro e principale rappresentante della scuola senese (si veda la voce *Martini, Simone* nel *Dizionario biografico degli Italiani* della Treccani <https://>

ronea, in quanto oggi è ritenuta opera di Andrea di Bonaiuto¹⁸, come accertato dallo storico dell'arte ottocentesco Giovanni Battista Cavalcaselle.

Lo stile narrativo della giuntina, pervaso da una vena romanzesca, la differenza nettamente dalla torrentiniana del 1550, caratterizzata da frasi brevi in cui i fatti e le azioni elencate fanno pensare a volte a una sorta di repertorio biografico. Questa diversità è particolarmente evidente nella conclusione della vita di Cimabue dove Vasari rimarca più volte il destino amaro dell'artista, costretto nella morte a dover chiedere perdono a Dio a testa china fra i superbi, mentre il suo ricordo e la sua grandezza vengono oscurati dall'ascesa di Giotto, suo allievo, la cui grandezza Vasari ricollega a Cimabue. Effettivamente sembra quasi che Vasari voglia dirci che Giotto è stato sì grande, ma se la sua luce ha brillato così tanto è perché ha dovuto misurarsi con la grandezza del suo stesso maestro, quale unico vero scoglio da superare per essere riconosciuto definitivamente come il fondatore della visione moderna occidentale nella pittura¹⁹. Pertanto, Vasari conclude affermando che le arti così come gli uomini potevano apprezzarle al suo tempo, erano nate con Giotto attraverso Cimabue al quale spettava il primato di aver dato il via a questa rivoluzione.

3. Le traduzioni russe del 1933 e del 1956

Un breve confronto tra le versioni russe e i testi originali consente di stabilire che le traduzioni russe sono state condotte sulla base dell'edizione del 1568. Con ogni probabilità, l'edizione utilizzata per le traduzioni è stata quella divenuta canonica, uscita a partire dal 1878: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Sansoni, Firenze (1878-1885).

Entrambi i traduttori, ossia Jurij Verchovskij per la traduzione del 1933 e Aleksandr Venediktov per quella del 1956, seguono fedelmente la giuntina del 1568. L'interesse del confronto tra le due traduzioni risiede nel diverso approccio verso l'originale da parte dei due traduttori, entrambi parte di un collettivo e quindi espressione di quelle che potremmo definire due diverse scuole di pensiero traduttologico. La questione centrale era come rendere in una lingua russa fruibile da parte dei lettori un testo di storia dell'arte italiana antecedente di quasi quattro secoli, scritto in una lingua non sempre agevolmente comprensibile nemmeno a un lettore italiano contemporaneo con una istruzione superiore. C'è da osservare che Venediktov in qualche senso partiva 'avvantaggiato', disponendo della traduzione del suo predecessore di poco più di trent'anni prima.

[www.treccani.it/enciclopedia/simone-martini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/simone-martini_(Dizionario-Biografico))). A lui è dedicata una *Vita* sia nella torrentiniana che nella giuntina.

¹⁸ Si veda la voce *Andrea di Bonaiuto* (*A. Bonaiuti, A. da Firenze*) nel *Dizionario biografico degli Italiani* della Treccani [https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-di-bonaiuto_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-di-bonaiuto_(Dizionario-Biografico)).

¹⁹ Elementi che Julius von Schlosser identifica come esempi della preoccupazione assillante del Vasari di mettere in rapporto la vita interiore con quella esteriore dei suoi eroi, il loro destino e il loro lavoro, da cui risulta una forte trama moralistica (von Schlosser 2008, 311).

La lingua delle *Vite* di Vasari è stata oggetto di studio ai livelli sintattico, morfologico, lessicale, stilistico. Piuttosto approfondito e ricco di esempi è lo studio di Dardano (2017): anche se oggetto della sua analisi è l'edizione torrentiniana delle *Vite*, le sue osservazioni sono ovviamente valide anche nello studio della giuntina. Al livello della sintassi, l'originale presenta spesso periodi estesi nei quali coesistono numerosi legami paratattici e ipotattici, che risulta difficile e talvolta impossibile rendere letteralmente, pena l'incomprensibilità del testo. La scelta si poneva quindi non sul 'se' discostarsi dall'originale, ma sul 'come' e sul 'quanto'.

Possiamo confrontare l'incipit della *Vita*, nel quale Vasari presenta la nascita di Cimabue come l'evento che diede l'inizio alla rinascita della pittura italiana, con la sua resa in lingua russa:

Erano per l'infinito diluvio de' mali che avevano cacciato al disotto et affogata la misera Italia, non solamente rovinata quelle che veramente fabbriche chiamar si potevano, ma, quello che importava più, spento affatto tutto il numero degl'artefici; quando, come Dio volle, nacque nella città di Fiorenza, l'anno MCCXL, per dar e' primi lumi all'arte della pittura, Giovanni cognominato Cimabue, della nobil famiglia in que' tempi d'i Cimabui (Vasari 1878, I, 247).

Questo unico periodo è così reso da Verchovskij (1933):

В бесконечном потоке бедствий, неустанно преследовавших и заливавших несчастную Италию, не только было разрушено то, что могло назваться памятниками архитектуры, но, что еще важнее, совершенно перевелись художники. Тогда-то, по воле божьей, в городе Флоренции в 1240 году родился, чтобы начать собою расцвет искусства живописи, Джованни, по прозванию Чимабуэ, из благородной тогдашней Фамилии де Чимабуи.

E così nella traduzione di Vendiktov (1956):

Нескончаемым потоком бедствий, затопившим и низвергшим в бездну несчастную Италию, не только были разрушены памятники архитектуры, которые по праву таковыми могли именоваться, но, что еще существеннее, как бы уничтожены были совершенно и все художники. И вот тогда-то, по воле Божьей, и родился в городе Флоренции в 1240 году, дабы возжечь первый свет искусству живописи, Джованни по фамилии Чимабуэ, из благородного рода тех времен Чимабуи.

In entrambe le traduzioni il lungo periodo dell'originale viene diviso in due frasi mediante la sostituzione del punto e virgola con un punto fermo. Tuttavia, in Verchovskij è evidente la priorità comunicativa che comporta necessariamente una semplificazione della sintassi vasariana, senza per questo sacrificare alcunché del contenuto dell'originale. Così, il complemento di causa diventa una circostanza spazio-temporale, i participi sono formati da verbi stilisticamente neutri, come è il verbo *назваться* che traduce il verbo chiamarsi / essere chiamato, viene usato il verbo *перевестись* (>*перевелись*), un verbo colloquiale

con il significato di ‘sparire’. La traduzione di Venediktov mostra invece in questo passo, come anche in altri, un approccio che potremmo caratterizzare come ‘arcaizzante’, cioè sostanzialmente l’aspirazione a ricalcare e a riprodurre il più fedelmente possibile l’originale di quattro secoli prima. Così, Venediktov rende il complemento di causa con la costruzione passiva in cui il soggetto diventa complemento di agente (o di causa efficiente come in questo caso) e in russo è espresso dallo strumentale. Anche sul piano lessicale si evidenzia la ricerca di lessemi e di stilemi che si distanzino dalla lingua standard: ad es., si confronti la costruzione *были разрушены памятники архитектуры, которые по праву таковыми могли именоваться* di Venediktov con *не только было разрушено то, что могло называться памятниками архитектуры*⁷ di Verchovskij; o ancora il comparativo dell’avverbio *существеннее* con il meno ricercato *важнее*. Anche nella traduzione della seconda frase le differenze sono significative, in particolare per quanto riguarda la ‘missione’ di fondatore / iniziatore dell’arte della pittura per volontà divina: mentre in 1933 quest’ultima è resa con la subordinata finale stilisticamente neutra *чтобы начать собою расцвет искусства живописи*, in 1956 leggiamo *дабы возжечь первый свет искусству живописи*, che con la congiunzione arcaica *дабы*, con il verbo arcaico e di stile elevato *возжечь* e il sostantivo *свет* enfatizza il ruolo di creatore di Cimabue, contrapposto all’oscurità che aveva caratterizzato la pittura nei secoli precedenti.

Degna di nota è la resa del sostantivo «fabbrica», che ha diversi significati, indicando sia l’opera di fabbricare, la costruzione di un edificio, sia un qualsiasi genere di edificio in corso di costruzione o già finito se considerato in relazione alla sua costruzione²⁰. Verchovskij nel 1933 sceglie quest’ultima accezione, traducendo «fabriche» con il generico *памятники архитектуры*, non essendo chiaro dal contesto il significato esatto del lemma. Questo lemma ricorre solo un’altra volta nella *Vita* di Cimabue, verso la fine, dove Vasari afferma che grazie alle sue opere Cimabue aveva acquistato grande fama. Questo il frammento:

Ora, perché mediante queste opere s’aveva acquistato Cimabue, con molto utile, grandissimo nome, egli fu messo per architetto in compagnia d’Arnolfo Lapi, uomo allora nell’architettura eccellente, alla fabbrica di S. Maria del Fiore in Firenze (Vasari 1878, I, 256).

In questo caso i due traduttori si comportano diversamente: mentre Verchovskij (1933) omette di tradurre il lemma, Venediktov (1956) lo rende con il sostantivo *строительство*. Si vedano qui di seguito le due traduzioni:

²⁰ Cf. la definizione di «fabbrica» nel *Vocabolario della Lingua italiana della Treccani* (<https://www.treccani.it/vocabolario/fabbrica>). La ricchezza semantica di questo termine era ancora maggiore nel passato. Altri due significati antichi del termine, preceduti dall’abbreviazione «ant.» sono: «Prestazione personale obbligatoria per la costruzione di edifici pubblici; e, per estensione, il tributo in denaro che eventualmente la sostituiva» e «composizione, struttura».

Tab. 1. Traduzioni del sostantivo «fabrica».

1933 (Vazari 1933, I, 112)	1956 (Vazari 1956, I, 166-67)
Благодаря этим произведениям Чимабуэ приобрел себе в то время, вместе с великой пользой, достославнейшее имя. Вместе с Арнольфо Лапи, превосходным представителем архитектуры того времени, он был назначен архитектором Санта Мариа дель Фьоре во Флоренции.	И вот, так как этими работами Чимабуэ приобрел с большой для себя пользой весьма громкое имя, он был назначен архитектором, совместно с Арнольфо Лапо, мужем, отличившимся в те времена в архитектуре, на строительство Санта Мариа дель Фьоре во Флоренции.

Come rilevato da Dardano, nella costruzione dei suoi periodi estesi e articolati, Vasari si serve di numerosi connettori interfrasali e intrafrasali che insieme a coordinate e subordinate di diversa natura che si susseguono inserendosi le une nelle altre, producono il caratteristico 'intarsio' tipico della sintassi delle *Vite* (Dardano 2017, 384). Ne abbiamo un esempio eloquente in un periodo di poco successivo a quello succitato con il quale si apriva la *Vita* di Cimabue: nella complessità sintattica è percepibile la partecipazione dell'autore alla 'scoperta' e al riconoscimento del talento di Cimabue e al suo fondamentale contributo per il superamento della 'goffaggine' della pittura a lui antecedente. Citeremo qui solo la parte iniziale: «Onde Cimabue, cominciato a dar principio a questa arte che gli piaceva, fuggendosi spesso dalla scuola, stava tutto il giorno a vedere lavorare que' maestri». Il connettore *onde* è tradotto diversamente dai due traduttori. Si vedano le due traduzioni:

Tab. 2. Traduzioni del connettore «onde».

1933 (Vazari 1933, I, 106)	1956 (Vazari 1956, I, 162)
И вот Чимабуэ, уже предпочитая всему любимое искусство, нередко убегал из школы и проводил целые дни, наблюдая за работой тех мастеров.	А Чимабуэ, который уже начал заниматься привлекавшим его искусством, частенько убегал из школы и простаивал целыми днями, наблюдая за работой названных мастеров.

Il connettore *onde*, che in posizione iniziale introduce una conseguenza (Dardano 2017, 383) è reso da Verchovskij con *И вот* che potremmo tradurre con «ed ecco», «ed ecco che»: la traduzione rende bene il legame di consequenzialità con quanto espresso nella frase precedente, in cui l'autore parlava della naturale inclinazione di Cimabue verso la pittura e dell'arrivo in Firenze di maestranze di pittori greci, ingaggiati per dipingere la Cappella dei Gondi in Santa Maria Novella²¹. La resa di Venediktov sembra invece meno riuscita, in quanto con la congiunzione avversativa *А* spezza il filo logico consequenziale dell'enunciato e introduce un'opposizione con quanto esposto prima che non c'è nell'originale.

Un'altra occorrenza in posizione iniziale è quella del connettore «laonde». Si trova subito dopo l'episodio occorso mentre Cimabue dipingeva la Madonna

²¹ Vedi nota 10.

poi posta nella cappella Rucellai nel Duomo: nella descrizione di Vasari, mentre Cimabue dipingeva questa tela nei pressi di Porta San Piero, il re Carlo il Vecchio di Angiò, trovandosi a Firenze, fu portato a vedere detto dipinto e insieme a lui accorse una gran folla di fiorentini. Questo fu cagione di grande gioia fra la popolazione: «Laonde, per l'allegrezza che n'ebbero, i vicini chiamarono quel luogo Borgo Allegri» (Vasari 1878, I, 255). Anche in questo caso il connettore è tradotto diversamente: Verchovskij (1933) interpreta e rende correttamente il valore causale-conclusivo del connettore e traduce così: *По бывшему там ликованию, горожане прозвали это место Борго Аллегри* (Vasari 1933, I, 111). L'utilizzo della costruzione con *no* + dativo viene usato per esprimere una causa negativa (più spesso) o positiva che si riflette sul soggetto: evidentemente è per questo suo carattere duplice che il traduttore l'ha scelta. Non del tutto chiara appare invece la resa di Venediktov (1956): *И затем из-за радости, коей были охвачены все соседи, прозвали эту местность Веселым предместьем (Борго Аллегро)* (Vasari 1956, I, 166): il traduttore del 1956, invece, usando la costruzione con *из-за*, sembra attribuire una valenza negativa alla gioia dei cittadini, forse perché il nome di Borgo Allegri non sarebbe dovuto ad una precisa scelta urbanistica ma ad evento imprevisto, il quale finì per identificare per sempre, secondo la leggenda, quel luogo.

Per quanto riguarda l'utilizzo della *coniunctio relativa*, essa è un costrutto marginale nell'italiano moderno ma ancora usato nell'epoca in cui Vasari scriveva (cf. Dardano 2017, 383). La struttura tipica della *coniunctio relativa* è così composta «art. det. + quale + SN», dove «art. det.» sta per «Articolo Determinativo» seguito dal pronome relativo dimostrativo «quale», seguito a sua volta da un sintagma nominale. È quindi un connettore interfrasale che consente di riprendere quanto affermato nella proposizione precedente e svolge una funzione simile ma non uguale alla proposizione relativa. Il SN generalmente è definito «incapsulatore» in quanto non solo contiene in sé, per via della sua natura generica, una parte del significato di ciò che viene detto in precedenza, ma talvolta può avere anche un rapporto anaforico con un altro elemento che compare anche nella principale²². Nel primo caso qui preso in esame, il lemma incapsulatore è il sostantivo «opera»: esso si riferisce al crocifisso che Cimabue realizzò per la Basilica di Santa Croce. Così Vasari (1878, I, 251):

Essendo dopo quest'opera richiamato Cimabue dallo stesso guardiano, che gl'aveva fatto l'opere di Santa Croce, gli fece un Crocifisso grande in legno, che ancora oggi si vede in chiesa; la quale opera fu cagione, parendo al guardiano di esser stato servito bene, che lo conducesse in San Francesco in Pisa (Vasari 1956, I, 166).

²² È questo il caso della frase: «Boccaccio scrisse il Decameron a Firenze, il quale Decameron fu completato alacramente»: è evidente la funzione rafforzativa dell'uso di uno stesso sostantivo sia nella principale sia nella *coniunctio* come «incapsulatore». Se questa è la struttura più frequente e tipica della *coniunctio relativa*, si deve ricordare che sotto lo stesso nome vengono inserite anche locuzioni quali: «per che», «il che», «del che» (assimilabili a «la qual cosa», «per la qual cosa», «con la qual cosa» etc.). Sotto *coniunctio relativa* vengono identificate anche tutte quelle proposizioni relative separate dal proprio antecedente da una pausa forte. Questo perché la struttura «art. det. + quale + SN» è l'elemento più omogeneo e facilmente identificabile.

Si confrontino le traduzioni:

Tab. 3. Traduzioni della *coniunctio relativa*.

1933 (Vazari 1933, I, 108)

После этого произведения Чимабуэ был приглашен тем же настоятелем, который прежде поручил ему работу в Санта Кроче, написать на дереве огромное распятие, которое можно видеть в церкви и по настоящее время. Это произведение, по мнению настоятеля хорошо исполненное, дало ему повод повезти Чимабуэ в Пизу, в свой монастырь Сан Франческо...

1956 (Vazari 1956, I, 163)

После этого Чимабуэ, приглашенный тем же настоятелем, который заказывал ему работы в Санта Кроче, сделал для него большое деревянное распятие, которое можно видеть в церкви и ныне; работа эта стала причиной того, что настоятель, довольный хорошо выполненным заказом, отвез Чимабуэ в свой монастырь св. Франциска в Пизе...

Verchovskij (1933) interrompe il periodo con un punto fermo là dove Vasari usa la *coniunctio relativa*, tuttavia il periodo nuovo, nella traduzione di Verchovskij, inizia con l'incapsulatore *Это произведение* che si riferisce chiaramente a *огромное распятие*: così facendo semplifica la complessità della sintassi vasariana, interrompendo la sequenza di frasi coordinate e subordinate, togliendo il connettore e rendendo l'esposizione lineare. Venediktov (1956) sceglie una soluzione intermedia, inserendo un punto e virgola e usando un sintagma che funge da incapsulatore cioè *работы эта*. In entrambe le traduzioni viene mantenuta la funzione di rafforzamento del legame semantico espresso dal termine incapsulatore, mentre la funzione del pronome relativo è svolta dall'aggettivo dimostrativo. La posposizione di quest'ultimo in Venediktov ricrea maggiormente il senso di straniamento sintattico della *coniunctio relativa*. Si veda ancora il seguente frammento (Vasari 1878, I, 263): «Fece poi per la chiesa di Santa Maria Novella la tavola di Nostra Donna, che è posta in alto fra la capella Rucellai e quella de' Bardi da Vernia, la quale opera fu di maggior grandezza che figura che fusse stata fatta insin a quel tempo».

Questo frammento è così tradotto:

Tab. 4. Traduzioni della *coniunctio relativa* (2).

1933 (Vazari 1933, I, 111)	1956 (Vazari 1956, I, 165)
Затем он написал для церкви Санта Мариа Новелла изображение мадонны, которая помещена наверху между капеллой Ручеллаи и капеллой ди Барди да Верниа. Это изображение большого размера по сравнению с более ранним.	Затем он выполнил для церкви Санта Мариа Новелла образ Богоматери, помещенный наверху между капеллами Ручеллаи и Барди да Вернио. В этом произведении фигура большого размера, чем она когда-либо делалась во то время.

Nella traduzione di questo frammento, sia Verchovskij che Venediktov sopprimono la connessione per mezzo del pronome relativo con un punto fermo; il periodo che segue però si riallaccia al precedente sfruttando proprio la connessione espressa dal termine incapsulatore, che in entrambe le traduzioni è *это произведение*.

Infine, la *coniunctio relativa* compare in un frammento nel quale si parla dei discepoli di Cimabue, fra cui Giotto: «lasciò molti discepoli, e fra gl'altri Giotto, che poi fu eccellente pittore, il quale Giotto abitò dopo Cimabue nelle proprie case del suo maestro, nella via del Cocomero» (Vasari 1878, I, 256). Il frammento è così tradotto da Verchovskij (Vasari 1933, I, 112-113): Он оставил много учеников и в числе прочих Джотто, ставшего позже превосходным живописцем. После смерти Чимабуэ Джотто жил на улице Кокомо, в собственном доме своего учителя. Venediktov invece lo rende così: Оставил он много учеников и среди других Джотто, который стал впоследствии превосходным живописцем; этот самый Джотто жил после Чимабуэ в собственных домах своего учителя на Виа дель Кокомо (Vasari 1956, I, 167). È questo l'unico caso nella *Vita* di Cimabue di *coniunctio relativa* con un «incapsulatore» anaforico (in questo caso il nome di Giotto). In questo caso i due traduttori adottano un approccio diverso: mentre Verchovskij non rende affatto la *coniunctio relativa*, preferendo interrompere il periodo con un punto fermo per poi riprendere il discorso con un complemento di tempo (espresso dalla preposizione che inizia con *после* + genitivo), Venediktov cerca di preservare la struttura dell'originale: tuttavia, non potendo usare il pronome relativo *который* in russo per rendere «il quale» (uso che sarebbe grammaticalmente scorretto), ricorre all'aggettivo dimostrativo *тот* rafforzato dall'aggettivo *самый*, che si potrebbe rendere con «quello stesso», «proprio quello». Questa resa è indice di una profonda conoscenza della lingua italiana da parte di Venediktov: infatti, come sottolineato da Bianco (2004), nella *coniunctio relativa*, il pronome relativo perde la sua funzione pronominale per diventare di fatto un aggettivo.

Un altro aspetto di interesse nell'analisi della traduzione è la resa dei gerundi, un modo verbale maggiormente usato in italiano rispetto al russo, nel quale spesso è sostituito da sintagmi nominali o da subordinate di diverso tipo. Per questa esemplificazione ci serviremo del periodo in parte già succitato, nel quale si parla delle prime esperienze pittoriche di Cimabue, e che contiene un discreto numero di gerundi.

Onde Cimabue, cominciato a dar principio a questa arte che gli piaceva, fuggendosi spesso dalla scuola, stava tutto il giorno a vedere lavorare que' maestri; di maniera che giudicato dal padre e da quei pittori in modo atto alla pittura, che si poteva di lui sperare, attendendo a quella professione, onorata riuscita; con non sua piccola sodisfazione fu da detto suo padre acconco con esso loro: laddove di continuo esercitandosi, l'aiutò in poco tempo talmente la natura, che passò di gran lunga, sì nel disegno come nel colorire, la maniera de' maestri che gl'insegnavano; i quali, non si curando passar più innanzi, avevano fatte quelle opere nel modo che elle si veggono oggi, cioè non nella buona maniera greca antica, ma in quella goffa moderna di quei tempi; e perché, sebbene imitò que' Greci, aggiunse molta perfezione all'arte, levandole gran parte della maniera loro goffa, onorò la sua patria col nome e con le opere che fece; di che fanno fede in Fiorenza le pitture che egli lavorò, come il dossale dell'altare di Santa Cecilia, et in Santa Croce una tavola drentovi una Nostra Donna, la quale fu et è ancora appoggiata in un pilastro a man destra intorno al coro (Vasari 1878, I, 248-249).

L'analisi della resa di questo periodo incredibilmente esteso e intarsiato da parte dei due traduttori, ci permetterà di indagare più da vicino il loro modo di lavoro. Nel prospetto che segue troviamo in parallelo le due traduzioni:

Tab. 5. Traduzioni di gerundi.

1933 (Vazari 1933, I, 106)	1956 (Vazari 1956, I, 162)
<p>И вот Чимабуэ, уже предпочитая всему любимое искусство, нередко убегал из школы и проводил целые дни, наблюдая за работой тех мастеров. Это навело его отца и этих художников на мысль, что при его способности к живописи можно ожидать от него достославного успеха, если он посвятит себя этой профессии. Тогда, к его великому удовольствию, отец уговорился с этими мастерами об его учении. При постоянном упражнении природное дарование настолько помогло ему, что он далеко обогнал и по рисунку, и по краскам манеру своих учителей, которые, не заботясь о том, чтобы идти вперед, делали свою работу, как водилось тогда, не в славной греческой, античной манере, а в новой, неуклюжей манере того времени. Чимабуэ же, хотя и подражал этим грекам, внес, однако, в искусство много усовершенствований, освободив его в значительной мере от их неуклюжей манеры и возвеличив родину своим именем и своими произведениями. Об этом свидетельствуют картины, написанные им во Флоренции, такие, как запрестольный образ в Санта Чечилиа и мадонна, которая и посейчас находится в Санта Кроче, прислоненная к пилястру по правую руку от хора.</p>	<p>А Чимабуэ, который уже начал заниматься привлекавшим его искусством, частенько убегал из школы и простаивал целыми днями, наблюдая за работой названных мастеров. В конце концов и отец, и живописцы эти признали его настолько способным к живописи, что, как они надеялись, можно было от него ожидать заслуженных успехов, если посвятить его этому занятию. И, к немалому его удовольствию, отец его заключил с ними соглашение. Постоянно таким образом упражняясь, он получил и от природы такую помощь, что за короткое время намного превзошел как в рисунке, так и в колорите манеру обучавших его мастеров: ведь они, не заботясь о том, чтобы двигаться вперед, выполняли названные работы так, как их можно видеть и ныне, то есть не в доброй древнегреческой манере, а в неуклюжей, новой, того времени. Он же, хотя и подражал этим грекам, все же во многом усовершенствовал искусство, почти целиком отказавшись от их неуклюжей манеры, и прославил свою родину своим именем и созданными им творениями. Об этом свидетельствуют во Флоренции его живописные произведения, такие, как запрестольный образ в Санта Чечилиа, а в Санта Кроче доска с Богоматерью, и поныне висящая на одном из столбов в правой части хора.</p>

In primo luogo, si osserva che entrambi i traduttori hanno suddiviso il periodo in proposizioni più brevi, com'era necessario pena l'impossibilità di una resa fruibile da parte dei lettori. In entrambi il paragrafo conta sei proposizioni: in questa suddivisione è abbastanza evidente che Venediktov ha seguito Verchovskij e quest'ultimo ha suddiviso il periodo in unità di senso compiuto. Nella resa dei numerosi partecipiali e gerundiali con valore temporale e causale i traduttori si comportano diversamente. Nella prima frase Verchovskij interpreta e sintetizza il contenuto della subordinata e al posto del participio passato «cominciato» (che in realtà sembrerebbe più un gerundio passato senza l'ausiliare «avendo») inserisce il gerundio *предпочитая*; nella seconda parte entrambi i traduttori non rendono «fuggendosi» con un gerundio, ma

‘compensano’ con il gerundio *наблюдая* laddove nell’originale c’è un verbo fraseologico durativo, «stava... a vedere...». Nella frase successiva, il gerundio «esercitandosi» è reso in 1933 con un sintagma nominale, *при постоянном упражнении* in uno stile letterario neutro; in 1956 invece la resa *постоянно таким образом упражняясь*, in cui l’avverbio «laddove» è reso con *таким образом*, che si inserisce fra *постоянно* e *упражняясь*, ha l’evidente intento di (ri)creare uno stile elevato. Mentre il successivo gerundio «non si curando» è tradotto correttamente da entrambi i traduttori con *не заботясь*, la resa del successivo «levandole gran parte della maniera loro goffa» mostra un approccio creativo da parte dei due traduttori. Entrambi usano un gerundio passato, coerentemente con l’uso della lingua russa per esprimere un’azione antecedente a quella della principale, tuttavia da due verbi con due significati diversi, il primo (1933) dal verbo *освободить* liberare, il secondo (1956) dal verbo *отказаться* rifiutare, abbandonare, ponendo quindi l’accento maggiormente sull’azione consapevole di Cimabue di rifiuto e di allontanamento dalla goffa maniera greca, che entrambi traducono correttamente con l’aggettivo *неуклюжий*.

Un tema degno di attenzione è la resa delle citazioni / iscrizioni latine. Nella *Vita* di Cimabue ne abbiamo due occorrenze: la prima si trova in una tavola a tempera realizzata da Cimabue in San Francesco di Pisa avente per soggetto una Vergine piangente con il Bambino in mano accompagnata da San Giovanni Evangelista; in questa tavola Cimabue inserisce le affermazioni in latino pronunciate da Gesù Cristo sulla croce, secondo il Vangelo di Giovanni in cui affida la madre al discepolo prediletto e Giovanni alla madre. Nella pittura queste parole sono ‘portate’ da degli angeli ‘dentro’ dei cartigli alle orecchie delle figure principali della tavola: *Mulier, ecce filius tuus* (Vasari 1878, I, 255) dirette alla Vergine, e *Ecce mater tua* (*Ibidem*) dirette a San Giovanni; infine *Ex illa hora accepit eam discipulus in suam* (Vasari 1967, 41). In entrambe le traduzioni queste citazioni, probabilmente per il loro essere ampiamente note, vengono lasciate nell’originale.

Un caso diverso è invece la descrizione della morte e sepoltura di Cimabue. Leggiamo così nell’originale (Vasari 1878, I, 256):

Fu sotterrato Cimabue in S. Maria del Fiore, con questo epitaffio fattogli da uno de’ Nini:

*Credidit ut Cimabos picturae castra tenere,
Sic tenuit, vivens; nunc tenet astra poli.*

Non lascerò di dire, che se alla gloria di Cimabue non avesse contrastato la grandezza di Giotto suo discepolo, sarebbe stata la fama di lui maggiore; come ne dimostra Dante nella sua *Commedia*, dove, alludendo nell’undecimo canto del Purgatorio alla stessa iscrizione della sepoltura, disse:

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Sì che la fama di colui oscura.

Si confrontino le due traduzioni:

Tab. 6. Traduzioni della descrizione della morte di Cimabue

1933 (Vazari 1933, I, 113)	1956 (Vazari 1956, I, 167)
<p>Чимабуэ был погребен в Санта Мариа дель Фьоре со следующей эпитафией, написанной одним из Нини: <i>Лагеръ художества мнил Чимабуэ навек за собою</i> <i>Там пребывал он живой; в звездном он граде теперь.</i></p> <p>Не могу не сказать, что, если бы славе Чимабуэ не противостояло величие Джотто, его ученика, слава его была бы еще выше, как о том свидетельствует Данте в своей комедии, где он, в 11 песне Чистилища, намекая на эту самую эпитафию, сказал: <i>Credette Cimabue nella pittura</i> <i>Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,</i> <i>Si che la fama di colui oscura.</i></p>	<p>Погребен был Чимабуэ в Санта Мариа дель Фьоре со следующей эпитафией, сочиненной одним из Нини: <i>Credidit ut cimabos picturae castra tenere.</i> <i>Sic tenuit vivens; nunc tenet astra poli.</i></p> <p>Не премину сказать, что, если бы славе Чимабуэ не противостояло величие Джотто, его ученика, известность его была бы еще больше, как нам показывает Данте в своей «Комедии», где, намекая в одиннадцатой песне «Чистилища» на ту же надпись на гробнице, говорит: <i>Кисть Чимабуэ славилась одна,</i> <i>А ныне Джотто чествуют без лести,</i> <i>И живопись того затемнена.</i></p>

La prima differenza che salta agli occhi è il fatto che l'epitaffio latino sia stato tradotto in russo da Verchovskij (1933) e che sia assente l'originale latino: questo fatto è certamente in linea con l'approccio democratizzante, si potrebbe dire, di questa traduzione. Venediktov, lasciando l'epitaffio in latino, inserisce la traduzione russa in nota. Verchovskij si premura di inserire una nota esplicativa sulla famiglia dei Nini, cosa che è assente in Venediktov: in essa l'autore delle note di questa traduzione, A. Guber, si chiede se, come afferma Vasari, Dante nei suoi versi citati subito dopo, sia stato influenzato dall'epitaffio, o se non sia avvenuto il contrario.

La seconda differenza riguarda proprio la traduzione dei versi danteschi. Verchovskij (1933) li lascia nell'originale italiano nel testo, e fornisce la traduzione in nota. Venediktov (1956), invece, inserisce direttamente la traduzione nel testo, senza l'originale, traduzione di cui in nota viene indicato l'autore in M. Lozinskij (1945). Resta pertanto aperta la questione della traduzione russa dei versi danteschi in Verchovskij (1933). A questo proposito, abbiamo operato un confronto della traduzione di questi versi in tutte le traduzioni russe della *Divina Commedia* anteriori al 1933: la traduzione di Dmitri Egorovič Min (1818-1885), pubblicata post-mortem dal figlio fra il 1902 e il 1904; la traduzione di Dmitrij Dmitrievič Minaev (1835-1889), pubblicata fra il 1874 e il 1879; la traduzione del critico d'arte e letterato Vladimir Viktorovič Čujko (1839-1899), del 1894; la traduzione di A. P. Fëdorov, che vede la luce nel 1893-1894; la traduzione di Michail Akimovič Gorbov (1826-1894) pubblicata nel 1898 post-mortem dal figlio Nikolaj Michailovič Gorbov (1859-1921); la traduzione del poeta, drammaturgo e traduttore Nikolaj Nikolaevič Golovanov, pubblicata fra il 1896 e il 1902; infine, l'ultima traduzione completa della *Divina Commedia* antecedente a quella del Lozinskij, fu pubblicata nel 1900 da Ol'ga Nikolaevna Čumina²³.

²³ <https://bit.ly/3nUDNpB> (22/12/2022).

Tenendo presente che la traduzione dei versetti di Verchovskij è *Чимабуэ думал сохранить за собою поле битвы в живописи, теперь же молва возвеличила Джотто и слава о нем поблекла* possiamo procedere al confronto:

– Minaev, traduce i versi 94-96 in due terzine:

Какъ новой школы гордая глава, / Давно-ли, Симабуэ, ты поднимался / и громко мимолетная молва

Возвысила тебя, но краткій срокъ промчался. / Прославленный художникъ сталъ забыть / И сдѣлался Джіото знаменитъ. (Dante 1870, 95);

– Ćujko traduce in prosa:

Чимабуэ полагаѣ, что закрѣпилъ за собою поле живописи, а теперь слава у Джіотто, такъ что слава перваго затуманилась. (Dante 1894, 70);

– A. P. Fëdorov, traduzione in terzine:

О, жалкая слава людская! / Пободна ты въ полъ листку: / Чимабу въ искусствъ билъ первымъ

Джіотто его помрачилъ, / и Гвидо одинъ, ужъ другою / тожъ Гвидо, собою затмилъ. (Dante 1894b, 107);

– Michail A. Gorbov, traduzione in prosa ritmica:

Такъ Чимабуэ въ живописи думалъ / на полъ устоять; но нынѣ превозносятъ Джіотто, / и меркнетъ слава Чимабуэ. (Dante 1898, 184);

– Nikolaj N. Golovanov, traduzione in terzine:

Чимабуэ въ художествъ одинъ / Былъ царь; но появился Джіотто, новый / Въ той области возникнулъ властелинъ. (Dante 1900, 77);

– Ol'ga N. Ćumina, traduzione in versi:

Чимабуэ прославила молва, / И что-же? Онъ остался позабытымъ / и сдѣлался Джіотто знаменитымъ. (Dante 1902a, 150)

– Dmitrij D. Min, traduzione in versi:

Мнилъ Чимабуэ въ живописи быть / Изъ первыхъ первымъ, а теперь ужъ Джіотто / Явился — славу перваго затмитъ. (Min 1902b, 57)

Come si può vedere, nessuna delle traduzioni qui riportate corrisponde alla traduzione di Verchovskij. Si tratta di una traduzione in prosa, che potremmo definire ‘di servizio’, che tuttavia riproduce fedelmente l’originale senza aggiungere nulla, come invece avevano fatto gli autori di alcune traduzioni fra quelle elencate. Tenendo conto che nel collettivo dei traduttori del 1933 figura anche A. K. Dživelegov, traduttore di alcuni canti della *Divina Commedia*, non possiamo escludere una sua partecipazione a questa traduzione.

Infine, vorremmo soffermarci brevemente sulla resa di alcuni toponimi e nomi propri. Il testo che abbiamo utilizzato come riferimento per l’analisi della trascrizione dei nomi è il manuale di R. S. Giljarevskij e B. A. Starostin *Inostrannye imena i nazvanija v russkom tekste* del 1985, dove viene definito e proposto il metodo della «trascrizione pratica» come metodo per riportare i nomi propri in lingua russa da una lingua straniera. Leggiamo: *Практическая транскрипция является средством включения слов одного языка в текст другого с приблизительным сохранением звукового облика этих слов. Неизбежная приблизительность практической транскрипции*

– следствие несовпадения ряда фонем в различных языках (Giljarevskij, Starostin 1985, 14).

Com'è evidente, nonostante la trascrizione pratica consenta di mantenere per quanto possibile la struttura morfemica della parola originale, le sue caratteristiche grafiche e le contrapposizioni fonemiche della lingua, essa non sempre rispecchia pienamente la pronuncia di un dato nome nella lingua madre²⁴. Inoltre, si deve tener conto del fatto che quando furono fatte le due traduzioni, in particolare la prima, i sistemi di trascrizione e traslitterazione internazionale nella lingua russa non erano ancora consolidati.

Per questo motivo risulta non del tutto comprensibile la resa del nome di Cimabue nella traduzione del 1956: mentre in Verchovskij troviamo *Чимабуэ*, Venediktov lo rende come *Чимабуе*. Secondo le norme della trascrizione russa dei nomi propri italiani, la «e» italiana in inizio di parola, nel corpo e in fine di parola dopo le vocali «a», «o», «u» si rende con la lettera russa «э» (cfr. Giljarevskij, Starostin 1985, 156-57); la resa di Venediktov andrà pertanto inquadrata in uno studio complessivo dei nomi propri nella traduzione degli anni 1956-1971, studio che esula dai confini di questo articolo e rimane un compito per il futuro.

Per quanto riguarda i toponimi, com'è noto, diverse città italiane, ben conosciute nella cultura russa, hanno un loro nome russo (ad es. *Рим, Флоренция, Генуя, Падуя*), e su di esse non c'è bisogno di soffermarsi.

La nostra analisi si soffermerà quindi sulla resa di toponimi di luoghi non comunemente conosciuti. Uno dei primi esempi è la resa del toponimo «San Paulo in Ripa d'Arno» (Vasari 1967, 38), che viene trascritto in modo diverso dai due traduttori. Verchovskij lo rende come *Сан Паоло на берегу Арно* (Vazari 1933, 108) mentre Venediktov lo trascrive *Сан Паоло ин Рипа д'Арно* (Vazari 1956, 164). Secondo Giljarevskij e Starostin in questi casi (toponimo che rientra in parte nella categoria di «città sul fiume») va tradotta la preposizione, trascritto l'idronimo, e il termine «ripa» che fa parte di una terminologia geografica (come lago, montagna, isola) dovrebbe essere tradotto invece che trascritto in quanto non è un nome proprio ma un nome comune. Pertanto, la soluzione adottata da Verchovskij ci sembra qui la più adatta.

Un'altra differenza nella resa di un toponimo ci offre l'opportunità di analizzare il modo in cui i due traduttori si sono comportanti di fronte ad un elemento tipico della lingua italiana come l'apostrofo, assente nella lingua russa. Nel manuale di Giljarevskij e Starostin esiste una breve sezione dedicata all'apostrofo, in quanto elemento caratteristico delle lingue romanze, o di lingue come l'irlandese. I due autori fanno riferimento in particolare al fenomeno dell'elisione, in quanto si riferiscono al problema della resa dell'apostrofo in relazione alla trascrizione di articoli, preposizioni o particelle come la particella gaelica irlandese Ó, più spesso anglicizzata come O' che indica la discendenza da un comune

²⁴ Se la trascrizione pratica può essere uno strumento valido per lingue quali l'italiano in cui l'alfabeto riflette abbastanza coerentemente il sistema fonetico, essa non è applicabile per lingue come l'inglese in cui al contrario l'alfabeto non rispecchia il sistema fonologico.

avo capo di un clan²⁵ (alcuni esempi: Ó Brian/O'Brian). Secondo i due autori, l'apostrofo va trascritto; nonostante nel loro manuale i due autori facciano riferimento solo ai cognomi, crediamo che le loro indicazioni siano estendibili anche a quei toponimi che presentano l'apostrofo come parte integrante del loro nome. Un'occorrenza singolare dell'apostrofo l'abbiamo nella resa del toponimo «Vallombrosa». Leggiamo in Vasari: «Avendo poi preso a fare per i Monaci di Vall'ombrosa, nella badia di S. Trinita di Fiorenza, un gran tavola [...]» (Vasari 1878, I, 250). Questa affermazione è così resa da Verchovskij (Vasari 1933, I, 107): *Затем он принялся за большую картину в аббатстве Санта Тринита во Флоренции для монахов Валл'Омбросы*; e così da Venediktov: *После этого, приняв от монахов Валломбросы для аббатства Санта Тринита во Флоренции заказ на большую доску [...]* (Vasari 1956, I, 162). L'uso dell'apostrofo da parte di Verchovskij, a nostro parere, in questo caso ha lo scopo di far capire ai lettori l'origine del nome «Vallombrosa», il suo derivare dal sintagma composto da «valle» e «ombrosa».

Un'altra occorrenza dell'apostrofo nel testo vasariano è per segnalare l'apocope postvocalica che vede la caduta della vocale «i» alla fine della preposizione articolata «dei» usata per indicare l'appartenenza ad una determinata famiglia di un personaggio, di un luogo o di un complesso architettonico. Ne abbiamo una prima occorrenza all'inizio della *Vita* di Cimabue, laddove Vasari descrive le origini del pittore: «[...] nacque nella città di Fiorenza [...] Giovanni, cognomato Cimabue, della nobile famiglia in que' tempi de' Cimabui» (Vasari 1878, I: 247). Questo frammento viene così tradotto da Verchovskij (Vasari 1933, I, 105): *[...] в городе Флоренции [...] родился [...], Джованни, по прозванию Чимабуэ, из благородной тогдашней фамилии де Чимабуи*. La traduzione di Venediktov è la seguente: *[...] родился в городе Флоренции [...] Джованни по фамилии Чимабуе, из благородного рода тех времен Чимабуи* (Vasari 1956, I, 161). Anche qui Verchovskij appare rispecchiare più da vicino il testo fonte, mantenendo la preposizione «de», che fa capire l'origine del cognome. Ci sembra che anche il participio passato «cognomato» sia reso meglio dal sintagma *по прозванию* rispetto a *по фамилии*, tenendo conto che il cognome era in origine un appellativo che derivava da una caratteristica della persona (occupazione, luogo di origine, stato sociale, nome dei genitori, e sim.).

Vorremmo infine segnalare due casi di traduzioni di toponimi divergenti da parte dello stesso autore (traduttore). Il primo caso riguarda il nome «Borgo Allegri», già nominato, che viene tradotto da Verchovskij come *Борго Аллегри*, mentre Venediktov preferisce la forma *Борго Аллегро*: non derivando il nome del borgo da quello di una famiglia, ma da un avvenimento, Venediktov ha ritenuto meglio trattarlo come un aggettivo e concordarlo con il sostantivo «borgo». Tuttavia, ci sembra che così facendo ha in una certa misura alterato l'originale, in cui Allegri sembra più funzionalmente assimilabile ad un sostantivo. La divergenza di cui su riguarda tuttavia un altro sintagma in cui compare il sostan-

²⁵ <https://www.treccani.it/enciclopedia/cognome> (22/12/2022).

tivo «borgo» e specificamente «Borgo Ognissanti». Il sintagma si trova nella subordinata seguente, che inizia un periodo estremamente lungo: «Lavorando poi in fresco allo spedale del Porcellana, sul canto della Via nuova che va in borgo Ognissanti, [...]» (Vasari 1878, I, 250). La resa di questa subordinata ci consentirà alcune osservazioni. In primo luogo, si osserva che Verchovskij ha suddiviso in più proposizioni (Venediktov effettua parzialmente questa suddivisione con il punto e virgola, rimanendo così più aderente all'originale). Questa è la traduzione di Verchovskij (Vasari 1933, I, 107): *Затем Чимабуэ работал над фресками госпиталя дель Порчеллана на углу Виа Нуова, ведущей к предместью Оньисанти*. Venediktov (Vasari 1956, I, 163) traduce invece così: *Затем он работал над фресками в больнице Порчеллана на углу Виа Нуова, ведущей в предместье Оньисанти*. Non è chiara qui la scelta da parte di Verchovskij (seguito da Venediktov) del sostantivo *предместье* (cioè «sobborgo») per tradurre «borgo», che nell'esempio precedente era stato reso semplicemente per mezzo di una trascrizione del lemma italiano. Oggi Borgo Ognissanti e Borgo Allegri indicano due strade del centro storico di Firenze, la prima corre parallela all'Arno e va da Piazza Goldoni al Prato di Ognissanti e l'altra va da Via San Giuseppe a Piazza dei Ciompi. Un'altra discrepanza si riscontra nella resa della parola «via»: in questo frammento sia Verchovskij sia dopo di lui Venediktov rendono «via Nuova» con una semplice trascrizione sia del nome comune che del nome proprio, che in questo caso coincide con l'aggettivo «nuova». Tuttavia, più oltre, laddove si parla della morte di Cimabue e del fatto che Giotto, suo allievo, dopo la dipartita del suo maestro visse nella sua casa in via del Cocomero, questa indicazione toponomastica è tradotta da Verchovskij (Vasari 1933, I, 113) come *на улице Кокочеро*, quindi con la traduzione del sostantivo «via» e la trascrizione del nome. Venediktov (Vasari 1956, I, 167), dal canto suo, anche in questo caso trascrive il toponimo come *на Виа дель Кокочеро*²⁶.

Infine, nel frammento succitato, degna di nota è la traduzione del toponimo «spedale del Porcellana»²⁷. Verchovskij trascrive la preposizione articolata e traduce «spedale» con il vocabolo *госпиталь* ottenendo *госпиталь дель Порчеллана*. Venediktov invece preferisce omettere la preposizione «del» e tradurre la parola «spedale» con *больница* ottenendo *в больнице Порчеллана*. I due termini sono parzialmente sinonimi, anche se con *ГОСПИТАЛЬ* si intende generalmente un istituto di cura per militari (questo termine è utilizzato anche per designare ospedali da campo), mentre *больница* indica una struttura preposta all'ospedalizzazione di civili. In realtà, a nostro parere, nessuno dei due termini *госпиталь* e *больница* rende pienamente il significato e la funzione che

²⁶ È interessante notare il fatto che il toponimo «via del Cocomero» ricorre due volte in un'altra *Vita* presente nell'edizione del 1933, e cioè la *Vita* di Donato (tradotta da A. Gabričevskij): in entrambi i casi è reso con una semplice trascrizione come *виа Кокочеро*.

²⁷ Questo spedale era stato detto del Porcellana dal nome dello spedalingo che lo diresse attorno al 1337. Fu soppresso e unito allo spedale di San Paolo nel 1504. Lo spedale di San Paolo esiste ancora e si trova in piazza Santa Maria Novella; dal 2006 è sede museale, inizialmente ospitava il Museo Alinari della fotografia e poi il Museo del Novecento.

doveva avere il cosiddetto «spedale». Leggiamo infatti nella *Enciclopedia di Arte Medievale* della Treccani:

inizialmente un'istituzione dalle funzioni generiche e difficilmente definibili, con una tendenza alla selezione più che alla specializzazione. Infatti, soprattutto in occidente, il termine ospedale (o spedale) era pressoché equivalente a quello di ospizio e non indicava un'istituzione finalizzata alla cura di malati e feriti - come oggi viene inteso, ma aveva un significato assai vicino a quello suggerito dalla sua derivazione etimologica: dal lat. *hospes* 'ospite'. Ciò non toglie che nell'ospedale medievale si accogliessero anche dei malati, ma non in quanto tali, bensì perché sovente era lo stato di malattia a determinare quello di necessità. L'ospedale medievale fu innanzi tutto luogo di ospitalità, funzione che viene confermata dall'uso, specialmente in Italia e in Gallia, del termine *xenodochium* (nel mondo greco lo *xenodochéion* era il luogo dove si accoglieva uno straniero o un ospite), in alternativa a quello di *hospital* come sede di accoglienza del forestiero²⁸.

Un significato simile in russo è espresso dalla parola *обитель*, che ha diversi significati: dimora, rifugio, ma anche convento, monastero e può indicare genericamente una struttura ricettiva di ricovero come un ospizio, ma non una struttura propriamente sanitaria. È interessante notare che *обитель* compare con questo senso nella traduzione del frammento «Il qual commento è oggi appresso il molto reverendo don Vincenzio Borghini, priore degl'Innocenti [...]» (Vasari 1878, I, 257). Il frammento è così tradotto da Verchovskij: *Этот комментарий ныне находится у его преподобия, дона Винченцио Боргини, приора детоприемной обители дель Инноченци* (Vazari 1933, I, 114); e così da Venediktov: *Комментарий этот находится теперь у достопочтенного дона Винченцо Боргини, настоятеля обители дельи Инноченци [...]* (Vazari 1956, I, 168). È interessante notare che i due traduttori inseriscono questa parola in una frase in cui ci si riferisce ad una struttura, lo spedale degli Innocenti in piazza Santissima Annunziata, analoga allo spedale del Porcellana per funzioni: ovviamente Vasari non aveva bisogno di specificare nelle *Vite* cosa fosse uno spedale in quanto si tratta di strutture presenti nel tessuto urbano europeo e italiano da secoli e conosciute da chiunque mentre i due traduttori russi dovevano sentire sicuramente la necessità di far capire al lettore cosa fosse «gl'Innocenti» o quanto meno rendere l'idea; da qui crediamo nascano le soluzioni adottate dai due traduttori. Il fatto poi che *обитель* venga usata proprio per lo spedale degli Innocenti non è un caso, probabilmente la sua storia e le sue funzioni erano note a entrambi i traduttori, cosa che non possiamo dire con certezza per lo spedale del Porcellana che deve essere stato interpretato come una vera e propria struttura sanitaria, da qui la scelta di usare *госпиталь* per Verchovskij (1933) e *больница* per Venediktov (1956).

²⁸ https://www.treccani.it/enciclopedia/ospedale_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (22/12/2022).

3. Conclusioni

In questo saggio abbiamo voluto mostrare la resa di alcuni aspetti che il traduttore russo si trova inevitabilmente ad affrontare quando traduce un testo complesso e pluristratificato, potremmo dire, come le *Vite* di Vasari. Il fatto che le *Vite* siano state oggetto di più traduzioni in russo offre la possibilità di un confronto fra testi frutto di approcci spesso piuttosto diversi e divergenti. La traduzione di Verchovskij presenta una sintassi molto più lineare rispetto all'originale, con periodi più brevi e caratteristiche che contribuiscono alla comprensione del testo (sostituzione di subordinate con sintagmi nominali, tendenza a trasformare le frasi passive in frasi attive, così come la tendenza a usare il punto fermo laddove invece in Vasari compare la *coniunctio relativa*).

La traduzione di Venediktov presenta delle caratteristiche diametralmente opposte: oltre a conferire al proprio testo un taglio arcaizzante, il traduttore del 1956 sembra che voglia far affiorare tratti del testo originale nella propria traduzione. Così, crediamo, si spiegano alcuni dettagli come la posposizione del soggetto, l'uso di determinate forme verbali che riprendono le forme del testo originale, o anche il fatto che Venediktov usi il punto e virgola dove Vasari usa la *coniunctio relativa*, che di fatto non interrompe in modo netto il fluire delle proposizioni come un punto fermo. In questo, la traduzione di Venediktov è simile all'originale, in quanto la *coniunctio* analogamente al punto e virgola rappresenta un modo di spezzare, senza interromperlo, un periodo eccessivamente lungo e complesso mantenendo al contempo l'unità del testo. Alcuni aspetti importanti che non è stato possibile, per ragioni di spazio affrontare in questa sede, saranno oggetto di un prossimo studio: mi riferisco in particolare alla traduzione dei *realia* (di cui qui ho fornito solo un piccolo saggio), alla resa dei nomi propri e soprattutto alla traduzione della terminologia artistica. La rilevanza di questi temi richiede un'indagine dedicata, i cui risultati saranno pubblicati in un successivo lavoro di ricerca.

Riferimenti bibliografici

- Agosti, Barbara. 2016. *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*. Milano: Officina Libraria.
- Bellosi, Luciano. 1998. *Cimabue*. Milano: Federico Motta Editore.
- Boskovitz, Miklòs. 1979. "Cenni di Pepe, detto Cimabue." In *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 23. [https://www.treccani.it/enciclopedia/cenni-di-pepe-detto-cimabue_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/cenni-di-pepe-detto-cimabue_(Dizionario-Biografico)) (22/12/2022)
- Carbone, Alessandra. 2021. *Vasari in Russia. Le prime traduzioni russe de Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: WriteUp.
- Carrara, Eliana. 2013. "Giorgio Vasari." In *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Ottava appendice*, a cura dell'Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 193-99. Roma.
- Dante Alighieri [Alig'eri]. 1870. *Božestvennaja Komedia, Čistilišče*, perevod D. Minaeva, izdanje Mavrikiia Osipoviča Vol'fa.
- Dante Alighieri [Alig'eri]. 1894a. *Božestvennaja Komedia, Čistilišče*, perevod V. V. Čujko, izdanje knigoprodavca V. I. Gubinskavo, S. Peterburg.

- Dante Alighieri [Alig'eri]. 1894b. *Božestvennaja Komedia, Čistilišče*, perevod stichami c italjanskago A. P. Fedorova, Sankt Petersburg.
- Dante Alighieri [Alig'eri]. 1898. *Božestvennoj Komedij, čast' vtoraja, Čistilišče*, perevod c italjanskago M. A. Gorbova, Moskva.
- Dante Alighieri [Alig'eri]. 1900. *Božestvennaja Komedia, Čistilišče*, perevod italjanskago razměrom podlinnika (terzinami) N. Golovanova, Moskva.
- Dante Alighieri [Alig'eri]. 1902a. *Božestvennaja Komedia*, poema Dante Alig'eri v novom stichotvornom perevode O. N. Čuminoj, Sankt Peterburg.
- Dante Alighieri [Alig'eri]. 1902b. *Božestvennaja Komedia, Čistilišče*, perevel c italjanskago razměrom podlinnika Dmitrj Min, izdanie A. S. Suvorina, S. Peterburg.
- Dardano, Maurizio. 2017. "Le Vite del Vasari (1550)." In *La prosa del Cinquecento. Studi sulla sintassi e la testualità*, 72-389. Pisa-Roma: Serra.
- Ermolovič D.I. 2001. *Imena sobstvennyje na styke jazykov i kul'tur. Zaimstvovanie i peredača iměn sobstvennyx s točki zrenija lingvistiki i teorii perevoda*, R. Valent, Moskva.
- Garzaniti, Marcello e Annick Farina. 2013. "Un portale per la comunicazione e la divulgazione del patrimonio culturale: progettare un lessico multilingue dei beni culturali on-line." In *Strategie e Programmazione della Conservazione e Trasmissibilità del Patrimonio Culturale*, a cura di Aleksandra Filipovic e Williams Troiano, 500-09. Fidei Signa: Roma.
- Garzaniti, Marcello. 2015. "Proposal for a multilingual cultural heritage dictionary: complexities and problems in corresponding terms in Italian and Russian." In *Life Beyond Dictionaries*, a cura di Ol'ga Mikhaylovna Karpova, 133-43. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Garzaniti, Marcello. 2020. "Alle origini delle relazioni culturali e artistiche fra Russia e Italia: il termine russo *frjag* e la sua storia." In *The Language of Art and Culture Heritage: a Plurilingual and Digital Perspective*, a cura di Ana Pano Alamàn e Valeria Zotti, 104-19. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Giljarevskij R.S., Starostin B.A. 1985. *Inostrannye imena i nazvanija v russkom tekste. Spravočnik*, Moskva: Vysšaja škola.
- Lanini L., e Maria Carlota Nicolás Martínez. 2018. "Verso un dizionario corpus-based del lessico dei beni culturali: procedure di estrazione del lemmario." In *JADT 18. Proceedings of the 14th International Conference on Statistical Analysis of Textual Data*, vol. 1, Domenica Fioredistella Iezzi, Livia Celardo, e Michelangelo Misuraca, 411-27. Roma: Universitalia.
- Le Mollè, Roland. 1997. *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans le Vite*. Grenoble: Éditions de l'Université Stendhal de Grenoble.
- Moreni, Domenico. 1812. *Memoria intorno al risorgimento delle belle arti in Toscana e ai ristoratori delle medesime scritta da Domenico Moreni*. Firenze: Nicolò Carli.
- Picchiarelli, Veruska. 2012. "Vasari e Assisi. Dalle fonti fiorentine al confronto con la tradizione storiografica locale nei casi esemplari di Cimabue, Giotto e Puccio Capanna." In *Giorgio Vasari. Tra capitale medicea e città del dominio*, a cura di Nicoletta Lepri, Simona Esseni, Maria Camilla Pagnini, 179-201. Firenze: Edifir.
- Ravalli, Gaia. 2015. "L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella." In *Santa Maria Novella. La Basilica e il Convento, I. Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di Andrea De Marchi, 157-245. Firenze: Mandragora.
- Rossi, Valentina, Garzaniti, Marcello, e Natalia Zhukova. 2020. "Il corpus LBC russo." In *I corpora LBC. Informatica Umanistica per il Lessico dei Beni Culturali*, a cura di Riccardo Billero, Annick Farina, e María Carlota Nicolás Martínez, 101-22. Firenze: Firenze University Press.

- Schlosser, Julius von. 2008. *La letteratura artistica, manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Milano: RCS Libri: trad. it. a cura di Filippo Rossi (ed. or. 1924: Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*. Wien: Kunstverlag Anton Schroll & Co.).
- Siedina, Giovanna. 2021. "Le traduzioni russe delle Vite di Giorgio Vasari. La vita di Sandro Botticelli: strategie traduttive a confronto" *Slavia* XXX, 4: 101-20.
- Simonetti, Carlo Maria. 2005. *La vita delle «Vite» Vasariane. Profilo storico di due edizioni*. Firenze: Olschki.
- Vasari, Giorgio. 1568. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino*. Firenze: Giunti.
- Vasari, Giorgio. 1878. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, t. I. Firenze: Sassoni.
- Vasari, Giorgio. 1967. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, vol. II. Firenze: Testò.
- Vasari, Giorgio. 1986. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Torino: Einaudi [Edizione di riferimento: *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550].
- Vazari [Vasari] Dž. 1864. *Biografii živopiscev, skul'ptorov i arhitekotorov, sostavlennye messerom Džordžiem Vazari i perevedennye na ruskij jazyk živopiscem Michailom Železnovym*, tt. I-IV. Leipzig: Fr. Vagner.
- Vazari [Vasari] Dž. 1924. *Žizneopisanija naibolee vydajuščichsja živopiscev, vajatelej i zodčich epochi Vozroždenija*, traduzione e cura di Filipp Švejnfurt. Berlin: Neva. <http://www.vostlit.info/haupt-Dateien/index-Dateien/V.phtml?id=2043> (22/12/2022).
- Vazari [Vasari] Dž. 1933. *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*. Perevedennye s ital'janskogo i kommentirovannye Ju. Verchovskim, A. Gabričevskim, B. Grifcovym, A. Guberom, A. Dživelegovym i A. Ėfrosom, predislovie A.V. Lunačarskogo, redakcija i vstupitel'nye stat'i A. Dživelegova i Abrama Ėfrosa, tt. I-II. Moskva-Leningrad: Academia.
- Vazari [Vasari] Dž. 1956. *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*. Perevod i komentarii A.I. Venediktova, redakcija prevoda A.G. Gabričevskogo, t. I. Moskva: Iskusstvo.
- Vazari [Vasari] Dž. 1998. *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*. Rostov na Donu: Feniks.
- Vazari [Vasari] Dž. 2008. *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*, polnoe izd. v odnom tome. Moskva: Al'fa-Kniga.
- Vazari [Vasari] Dž. 2011. *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*. V 5 tt., t. 1. Per. s ital. M. Globačeva. Moskva: Knižnyj klub Knigovek.
- Villani, Filippo. 1847. *Librer de civitatis Florentiae famosis civibus*, a cura di Giovanni C. Galletti. Firenze: Mazzoni.

Metaphors of art in the English translations of Giorgio Vasari's *Le vite*: a software-assisted enquiry

Antonella Luporini

1. Introduction

The aim of this contribution is to present a possible application of the datasets that are being developed under the LBC (*Lessico dei Beni Culturali* – ‘Art and Cultural Heritage Vocabulary’) project¹ to the analysis of linguistic and conceptual metaphors and their translation.

The goal of the LBC project is to build a large, corpus-based multilingual dictionary focused on the language of art (Farina 2016). To this end, we are building specialised corpora of texts related to art and cultural heritage belonging to different genres (literary, informative, technical), different epochs, and in different languages, among which Italian, English, French, German, Russian and Spanish². Each language team is also extracting and annotating lemma-lists with concordance hits showing the use of the lemmas in their original context (for further details about corpus construction criteria in the LBC project, see Billero, Nicolás Martínez 2018). Also figuring among the developments of the project is the implementation of parallel corpora, which are particularly important in lexicography and translation studies (Teubert 2002), based on the Italian data. The language teams, however, are not aligned in this respect. Some have stepped into this phase

¹ www.lessicobeniculturali.net

² The monolingual corpora at their present stage of development are available online through the NoSketchEngine platform and can be accessed from the LBC project website (Note 1).

by collecting, pre-processing and aligning some of the available translations of the key reference text in the Italian corpus, Giorgio Vasari's *Le Vite* (see, e.g., Zotti 2017 on French; Carpi, Pano Alamán 2019 on Spanish); for English, parallel corpus construction involving translations of Vasari is also under way.

This chapter focuses on the metaphorical representations of the notion of 'art' in Vasari's *Le Vite*, presenting a case study of select KWIC concordance hits for «arte», extracted from the Italian LBC corpus by limiting the search to Vasari's text, and a cross-linguistic comparison with the same segments taken from two of its English translations: Gaston du C. de Vere's *Lives of the Most Eminent Painters Sculptors & Architects by Giorgio Vasari* (1912-1915), and Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella's *Giorgio Vasari: The Lives of the Artists* (1991).

Praised in their writings by personalities such as Giuseppe Parini, Ugo Foscolo and Benedetto Croce, *Le Vite* are universally recognised as a foundational text for the sub-genre of artistic biography and for art history in general, not only for the specific vocabulary introduced by Vasari, but also for his treatment of the aesthetics of art in his times and the evolution he traces of Italian medieval and Renaissance art. As noted by Bondanella and Bondanella,

Vasari was a skilful storyteller whose anecdotes could reveal the personality of an artist in vivid terms, and it is his unusual ability to combine his command of Italian prose with his mastery of the subject matter that has guaranteed him an audience for over four centuries (1991, x).

The first edition appeared in 1550, printed by Lorenzo Torrentino (hence the name «Torrentiniana») with the title *Le Vite de' più Eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani, da Cimabue insino a' Tempi Nostri scritte da Giorgio Vasari Pittore Aretino nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino*. Beginning with a detailed introduction on the «three arts of design» (architecture, painting and sculpture), this often overlooked (because older) edition includes 132 biographies, from Cimabue to Michelangelo Buonarroti (the only living artist at the time of writing). A few years later, in 1568, Vasari published a second, extended edition, the so-called «Giuntina» (after the name of the typographer, Jacopo Giunti), changing the title to *Le vite dei più eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori, scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino, di nuovo dal medesimo riscritte et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi & de' morti, dall'anno 1550 infino al 1567*. Here, Vasari revises the text from the Torrentiniana in point of style, vocabulary and, most importantly, content, paying attention, among other things, to 'minor' arts such as that of mosaic, which had been neglected before. As suggested by the title, he also includes new biographies, with more living and non-Tuscan artists, thus bringing the total to 179, and adds several conclusive descriptions of artworks by different artists and schools, among which his own³. The Giuntina is the edition most contemporary

³ The two full-text editions are available for download and comparison at www.memofonte.it/ricerche/giorgio-vasari/#testi.

critical works and translations are based on, including the ones by de Vere and Bondanella and Bondanella for English.

The above-mentioned translations were deemed particularly relevant, and thus chosen for analysis among those available, for different reasons. De Vere's remains, to date, the only extant complete English translation of Vasari's work, published in ten volumes, with illustrations. Bondanella and Bondanella's is the most recent – a paperback *Oxford Classics* edition presenting a selection of the lives of the most influential artists, which in several cases are also abridged. A further reason for including these texts in a contrastive study is that they also differ in terms of the strategies adopted and overall approach towards the source text (henceforth ST), as declared by the translators themselves at the beginning of their works. On one hand, de Vere's guiding principle in translating *Le Vite* is strict adherence to the ST, to the point of impacting on the target text (TT) and its reception by the target audience – what we may nowadays define as a tendency towards «foreignisation», in Venuti's terms (e.g., 2008). In the *Translator's Preface* to his first volume, de Vere shares the following observations with his readers, which may be extended to the other volumes as well:

My intention, indeed, has been to render my original word for word, and to err, if at all, in favour of literalness. The very structure of Vasari's sentences has usually been retained [...] Throughout the earlier Lives Vasari seems to be feeling his way. He is not sure of himself, and his style is often awkward. The more faithful the attempted rendering, the more plainly must that awkwardness be reproduced (de Vere 1912, xii).

Bondanella and Bondanella, for their part, choose a critical approach that is more oriented towards the target reader, both in terms of the amount of material to be included in the TT and of the translation of culture-specific information and technical vocabulary. With reference to the first of these aspects, in their *Note on the translation*, they state:

Translating Giorgio Vasari's *Lives* presents a number of problems familiar to translators working with Italian Renaissance texts. In the first place, its voluminous length necessitates abridgement to fit into the normal format of the contemporary paperback book. [...] Paring down the enormous volume of material written by Vasari was not the least of our tasks in preparing this critical edition, and it is our hope that our readers will agree with the necessity of abbreviating some longer lives in order to make space for still others (Bondanella, Bondanella 1991, xv).

With reference to the second aspect – i.e., translation choices related to information embedded in the ST cultural context and technical terms – they add:

As far as possible, we have attempted to identify the works discussed by Vasari and to note their present location [...]. Likewise, all biographical references have been annotated. [...] The various problems involved in translating Vasari's technical vocabulary have already been discussed [...]. The reader should bear

in mind that in this translation, we have attempted to render these words by their meaning in a particular context [...] words have been chosen to render his meaning, not his precise vocabulary (Bondanella, Bondanella 1991, xv-xvii).

Although this study is not specifically concerned with the translation of technical vocabulary as such, the different approaches described above can be said to also impact on the translation of our focus word «arte» and its metaphorical representations – as was hypothesised at the preliminary stage of this research, and as we shall see below, in discussing results from analysis based on corpus linguistics methods.

Finally, a few words on the structure of this chapter. The following section lays the groundwork, with some essential remarks on the theoretical framework and on metaphor translation. Section 3 presents the methodology used in building the datasets for this study, including parallel ST-TT datasets, and in subsequent software-assisted analysis. Results are presented and discussed in Section 4. By way of conclusion, Section 5 summarises the main findings.

2. The importance of ‘transferring’: notes on metaphor and translation

The title of this section was inspired by Schäffner (2017), who underlines the etymological connection between the notions of metaphor and translation:

«Metaphor» originates from Greek, with «meta-» indicating a change (e.g. of place) and «pherein» a process of carrying. «Translate» originates from the Latin «transfere», with «trans-» meaning across, and «ferre» meaning to bear, or to carry (Schäffner 2017, 247).

The idea of transfer inherent in both notions is brought to the fore in this section, as are the challenges that it may imply from the viewpoint of the translator and translation scholar. Another correspondence between metaphor and translation lies in the fact that both fields of study are characterised by a multiplicity of approaches, making it essential to clarify one’s standpoint immediately. In this chapter, metaphor is dealt with from the perspective of Conceptual Metaphor Theory (CMT: Lakoff, Johnson 1980), which, among other things, provides a convenient framework for classifying the occurrences of metaphor found in natural language. CMT posits that metaphor is pervasive, not just in language in general, independently of the text-type, but also, crucially, in thought. In the words of Lakoff and Johnson (1980, 3), «Our conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature». Therefore, as a theory of thought and communication, CMT encourages scholars to extend metaphor research beyond the ‘artistic’ manifestations of language (e.g., poetry or literature in general) – traditionally considered relevant for this purpose – and to address different text-types. The theory also lends itself well to applied critical studies that aim at reflecting on the functions and effects of metaphor in discourse.

In one of the most recent surveys of CMT, Kövecses defines conceptual metaphors as «understanding one domain of experience (that is typically abstract)

in terms of another (that is typically concrete)» (2017, 13)⁴. Indeed, a basic tenet in CMT is the bodily basis of metaphorical reasoning; we tend to conceptualise and understand abstract notions in terms of our physical experience, which is observable and more directly accessible. The metaphors we find in language are the visible output of the metaphorical associations (mappings) taking place between different domains in our conceptual system. Scholars working within CMT have developed terminological and graphic conventions to account for the important distinction between the linguistic and the conceptual/cognitive plane in metaphor studies. Thus, «linguistic metaphor» is used to refer to the realisation of a metaphorical mapping in language, while «conceptual metaphor», or simply «metaphor», denotes the mapping itself, which is also conventionally written in small capitals. The labels «source» and «target» are also used to distinguish the role played by the conceptual domains involved. The former refers to the typically concrete domain providing the basis for the mapping, while the latter refers to the typically abstract domain that is understood via metaphor; these, too, are conventionally written in small capitals. For instance, evidence for the mapping between the target domain HAPPINESS and the source domain UP, resulting in the conceptual metaphor HAPPY IS UP, can be found in a linguistic metaphor like «that boosted my spirits» (Lakoff, Johnson 1980, 15). HAPPY IS UP is one of those metaphors that organise concepts (sometimes groups of concepts, forming coherent sets) in terms of spatial orientation: what Lakoff and Johnson (1980) call «orientational metaphors». This category provides a clear illustration of the bodily basis of metaphorical reasoning: positive emotions are 'oriented upwards' because that is also the effect they have on our bodily posture.

Another central question in CMT is the universality *vs.* cultural specificity of metaphorical mappings. In fact, while some conceptual metaphors may cut across different cultures (especially the most basic ones), others are culture-specific, either in terms of the source domain involved in a mapping, or in terms of the specific correspondences established between the source and the target domains (to put it more simply, which 'parts' of the source domain are actually 'exploited' by the metaphor). For instance, according to Kövecses (2005), AFFECTION IS WARMTH is a good candidate for universality (even if the linguistic realisations may, of course, vary), since the association between the two concepts is sanctioned by our primary embodied experience: the feeling of bodily warmth that is brought about by a loving gesture. Conversely, LOVE IS A JOURNEY is replaced in some Chinese dialects by LOVE IS FLYING A KITE. This is one of the most challenging aspects from the viewpoint of translation. Even when the conceptual metaphor may be considered universal, or is at least shared by the source and the target culture involved in translation, its linguistic realisations and the related associations are likely to be at variance, thus calling for careful consideration on the translator's part.

⁴ Though I shall not take the argument further here, for reasons of space, it is worth noting that there may also be more complex cases, where more than two domains are actually involved in a metaphorical process: see, e.g., Kövecses (2017: 15); Dancygier (2017).

Much has been written on metaphor translation, both as a process and as a product, and several strategies have been proposed (e.g., Newmark 1981) to deal with what is frequently perceived by translators as a task that is ultimately doomed to failure (see Monti 2014). An exhaustive overview is beyond the scope of this chapter (but see, e.g., Miller, Monti 2014; Manfredi 2017; Schäffner 2017); therefore, my aim in what follows is to provide a selection of recent contributions that (1) relate to CMT, and (2) focus on the contextual and cultural factors involved in translating metaphors.

The advent of CMT in the 1980s inevitably brought new perspectives into translation studies, not least because Lakoff and Johnson's approach definitively put an end to the 'ornamental' view of metaphor as a mere stylistic device. Schäffner (e.g., 1997, 2004) was among the first scholars to advocate a cognitive perspective in metaphor translation. In her words, the turning point brought about by CMT lies in translatability being «no longer a question of the individual metaphorical expression, as identified in the ST», but rather becoming «linked to the level of conceptual systems in source and target culture» (Schäffner 2004, 1258). Schäffner has also repeatedly stressed the benefits of descriptive translation analysis, both as a source of empirical data providing new insights into translation theory and practice, and as a way of stimulating new research questions and reflection. She herself has contributed extensively to CMT-informed analysis of metaphor translation in authentic texts – an area that has gained popularity in the last two decades, with scholars exploring different languages, but also different text-types (see, e.g., Shuttleworth 2014; Manfredi 2017 on popular science articles; Schäffner 2014 on financial crisis metaphors between German and British political/journalistic texts; Maldussi 2019 on the French and Italian equivalents of «hedge fund» in terminology databases and online resources).

In line with Schäffner, Arduini (2014) also underlines the contribution of a cognitive linguistic perspective to translation studies, reviewing several proposals put forward between the late 1960s and the 1980s, even by key translation scholars such as Nida, Taber, Newmark, and Snell-Hornby, which did not problematise metaphor as a matter of both cognition and cultural representation. In his view, behind these proposals lies:

the idea that meaning can shift from one culture to another without suffering too much damage. It is as if meaning were an invariable element whose central nucleus remains intact. This is an approach to meaning that is disembodied and implies a semantics that has the structure of a dictionary (Arduini 2014, 43).

According to Arduini, a cognitive approach, by contrast, enables us to take a different perspective on the translation of metaphors (especially of the more complex or innovative ones, I would add), considering it as a process of «decentralisation» whereby we introduce «new concepts and new worlds» (Arduini 2014, 49), along with new expressions, into our own context of culture.

Along similar lines, Kövecses (2014) reminds us of the importance of the cultural contexts in which conceptual metaphors are embedded, which may influence their linguistic expression and, consequently, lead to translation issues. He identifies three

«matching conditions» (Kövecses 2014, 34) that should be met for the best possible translation to be produced: (1) the set of target domains to which a source domain applies, (2) the set of specific correspondences between source and target, and (3) the knowledge associated with the elements of the source domain that is carried over to the target domain should all be ideally transferred from one language to the other. While affinity between the cultural backgrounds facilitates this process, often it is just impossible to fulfil all these conditions: when this is the case, a translator will have to look for compromise solutions in search of an optimal (rather than ideal) translation.

Another interesting position is that of Steen, who – from the specific perspective of his Deliberate Metaphor Theory (e.g., Steen 2014a) – makes a distinction between different types of metaphor, having different ‘requirements’ in translation. He argues that the metaphors that are «used as metaphors» – typically, creative or unconventional expressions that are particularly ‘eye-catching’, and thus draw the reader’s attention towards their metaphorical nature – have a more pressing need for faithful translation (Steen 2014b, 23; on this point, and on different types of metaphor having different implications for translation, see also Prandi 2010).

Overall, what emerges from the contributions reviewed above – as from the myriad others that could not be mentioned here – is a continuous and lively interest in metaphor translatability and in the strategies available (or desirable) to translate different types of metaphor. The metaphor-culture relationship and its implications for translation, to date, remain an issue open to debate.

3. Methodology

The preparation of the dataset for this study involved two subsequent steps. First, concordance hits showing the occurrences of the focus word «arte» in Vasari’s text were retrieved from the Italian LBC corpus⁵ and searched for instances of metaphor. Two small parallel datasets were then created, consisting of the concordance lines that emerged from step 1 as showing metaphor and the corresponding segments from the TTs.

3.1 Step 1: ST concordance and metaphor analysis

In step 1, I ran a simple query for the word «arte» with «Vasari, Giorgio» as author. As for the query type, I opted for a simple rather than a lemma query because I wanted to focus on the singular form, which I took as expressing the notion of «art» *lato sensu* at the lexico-grammatical level (cf., e.g., <https://www.treccani.it/vocabolario/arte/>)⁶. Additional parameters were also set to better define the scope of the search, in line with the initial design of the study:

⁵ corpora.lessicobeniculturali.net/noske/run.cgi/first_form?corpname=itlbc

⁶ For the same reason, occurrences where the term «Arte» (capital initial) was clearly used in the sense of ‘guild’ – the majority – were excluded from analysis. Only 2 occurrences of capitalised «Arte» in the sense focused on in this study were found, in the lives of Michelangelo and Raffaello.

- since, as we noted in Section 1, both the English translations selected for this study are based on the *Giuntina* edition of *Le Vite*, «1568» was indicated as «anno di redazione» (year of writing) of the texts;
- under «frammento» (document, corresponding to the chapters from Vasari's collection), I chose the lives included in the translation by Bondanella and Bondanella. This additional criterion was necessary for comparison purposes, recalling that, differently from de Vere, Bondanella and Bondanella limit their work to a selection of the lives of the most influential artists (see Section 1).

As a result, the final number of concordance lines to be qualitatively analysed amounted to 314, from 33 different lives; the full list is provided in Table 1 (Section 4.1)⁷. Considering the manageable size of the dataset – but also the fact that the level of accuracy in metaphor detection/interpretation that can be reached by manual scrutiny is not, at present, matched by any purely computational technique (Rai, Chakraverty 2020) – analysis was carried out manually.

The annotation scheme for this study was based on the *Metaphor Identification Procedure* (MIP) developed by the Pragglejaz Group (2007). For each lexical unit in the text, I determined if it had more basic meanings in other contexts than in the one under analysis, and if there were connections between these different kinds of meanings. In MIP, basic meanings are more concrete (i.e., easier to imagine or visualise), more directly linked to physical experience, more precise, and historically older, but they are not necessarily the most frequent meanings (Pragglejaz Group 2007, 3). As a general rule, when a more basic meaning could be identified and put in relation with the meaning in the actual occurrence, I marked the lexical unit as metaphorical.

The annotation scheme also took into account the degree of perceived metaphoricality: a measure of the conventionality of a metaphorical expression. It is worth recalling that one of the main tenets of CMT is that evidence for the pervasiveness of metaphor can be found in the vast array of conventional metaphorical expressions we use every day, often losing sight of their metaphorical nature; therefore, even highly conventional expressions may count as metaphors under this approach. One of the earliest systematic accounts of the cline of perceived metaphoricality can be found in Goatly (1997); this includes «active», «inacti-

⁷ It should be noted that the chapter dedicated to Fra' Filippo Lippi, despite being among those translated by Bondanella and Bondanella, could not be taken into account since apparently it was not included in the Italian LBC corpus. A simple search for «arte» AND author = «Vasari» AND frammento = «Lippi» only retrieved results from the Life of «Filippo Lippi pittor fiorentino», who is in fact Filippino Lippi, Fra' Filippo's son. At first I thought the reason might be that there were no occurrences of «arte» in the Life of Fra' Filippo Lippi, but a manual search in the electronic version of this chapter showed that this was not the case. I take this as an interesting example of cross-fertilisation between the stage of corpus design/creation, on the one hand, and corpus-assisted quantitative and qualitative studies, on the other, as the latter can help unveil, through application, potentially critical issues in the former, which can then be clarified and addressed if necessary.

ve», «dead» and «buried» metaphors. The class of active metaphors comprises lexical units being used in a creative and immediately recognisable metaphorical sense. Inactive metaphors are sub-divided into «tired» and «sleeping». The metaphorical expressions belonging to this class are more conventional, overall, but tired metaphors have better chances to activate an association with a basic meaning than sleeping ones. Finally, in dead and buried metaphors, the basic, non-metaphorical sense has been totally lost (in the case of buried metaphors, it has also become associated with a formally distinct lexical unit).

In my analysis, active metaphors were computed in the final list of results. «*Io ho moglie troppa, che è questa arte che m'ha fatto sempre tribolare*», from the Life of Michelangelo, is an example of an active metaphor. The basic meaning of «moglie», which is promptly activated, is 'married woman'; however, in this occurrence, the lexical unit is used with reference to the abstract notion «arte», to denote the strong relationship between it and the artist. This concordance line was thus marked as metaphorical; more precisely, as we shall see below, as an instance of personification. Within the class of inactive metaphors, tired metaphors were taken in, while sleeping metaphors were left out. «*[A]lla pratica parve che fusse stato molti anni all'arte*», from the Life of Pontormo, is an example of a tired metaphor. The verb «stare» has a basic spatial, physical meaning, which contrasts with the abstract nature of the notion of 'art' in the prepositional phrase «all'arte». It should be noted that «stare» is widely used figuratively, and not all abstract uses of this verb qualify as tired metaphors. For instance, common idiomatic expressions like «stare ai patti» are better analysed as sleeping metaphors, since the connection with the basic meaning has arguably become weaker with use. However, I hypothesised that, at least for the contemporary reader, «stare all'arte», as a less common expression, is likelier to evoke the verb's physical meaning (literally, «to stay» in an artist's studio as an apprentice). Therefore, concordance lines containing this and other similar expressions («accomodare/porre all'arte») were marked as metaphorical (see Section 4.2.4). Conversely, uses of «mostrare» («to show») with «arte» as direct object (as in «Per il che messovi mano Giorgione, non pensò se non a farvi figure a sua fantasia per *mostrar l'arte*», from the Life of Giorgione) were analysed as instances of sleeping metaphors. Even if the verb «mostrare» can be said to have a core physical/perceptual component (literally, «to make visible»), it is so frequently used in the sense of explaining or teaching abstract notions that the literal sense is not necessarily activated. As a consequence, concordance hits including these expressions were not marked as metaphorical. By the same token, dead and buried metaphors were not considered for the purposes of this study.

In dubious cases, the link between the lexical unit under analysis and a more basic meaning was further examined by looking at the senses of lexical units listed in dictionary entries: particularly, the Treccani online dictionary⁸ and, for historically older senses, the etymological dictionary by Cortelazzo, Zolli

⁸ www.treccani.it/vocabolario/

(1999). However, it is worth adding, in closing, that the cline of metaphoricity is not an exact science, as perceptions may vary from individual to individual. Decisions are generally more easily made at the two extremes of the cline, with active and dead/buried metaphors, but the hybrid class of inactive metaphors typically presents borderline and debatable cases. This is one of the inevitable limitations of a study like this, involving just one analyst/annotator. The full analysis is publicly available on the Open Science Framework, at https://osf.io/ufvjs/?view_only=75743dc92ab44649b1fc1e1840286495.

3.2 Step 2: building and analysing the data set

In step 2, the metaphorical concordance hits resulting from the first step were used as a starting point to build two parallel datasets, which were then analysed using the specific function available on the SketchEngine full suite⁹. I thus created two new Excel files, one per translation. Within each spreadsheet, as per SketchEngine's requirements, the first column reported the concordance hits from the ST; each was aligned, in the second column, with the corresponding segment from de Vere's and Bondanella and Bondanella's TTs.

4. Results and discussion

4.1 Metaphors of art in the ST: Vasari's *Le Vite*

Let us begin by considering some preliminary quantitative findings. By applying the metaphor identification criteria described in Section 3.1, 128 out of the total 314 concordance hits under analysis (40.8%) were found to include metaphors related to «arte». Table 1 below reports the total number of analysed concordance results and the number showing evidence of a metaphorical representation of art for each life in the subset considered for this study.

Tab. 1. Total analysed concordance hits and hits with metaphors involving «arte» in the ST.

Artist/Life	LBC Italian corpus document number	Document length (approx. word tokens)	Total analysed concordance lines	Concordance lines with metaphor
Antonello da Messina	2	1900	4	3
Giorgione da Castelfranco	4	1800	2	1
Leonardo da Vinci	6	5900	18	6
Tiziano Vecellio	7	8900	12	5
Raffaello Sanzio	8	14600	37	17
Giotto	9	8600	10	6

⁹ Access granted by the University of Bologna under the ELEXIS project.

Artist/Life	LBC Italian corpus document number	Document length (approx. word tokens)	Total analysed concordance lines	Concordance lines with metaphor
Andrea Mantegna	12	2700	1	1
Simone Martini	13	2700	2	0
Masaccio	14	2900	9	3
Michelangelo Buonarroti	15	48000	84	35
Perugino	16	5500	6	1
Iacopo della Quercia	18	2300	2	0
Luca Signorelli	19	1900	2	0
Paolo Uccello	20	3300	4	3
Andrea del Verrocchio	21	3400	10	2
Cimabue	24	2700	6	3
Donatello	38	5700	12	3
Giovanni da Fiesole (Beato Angelico)	39	4100	2	0
Duccio di Buoninsegna	191	800	3	1
Luca della Robbia	197	3300	9	2
Piero della Francesca	204	2400	2	0
Andrea del Castagno & Domenico Veneziano	209	3000	6	3
Rosso Fiorentino	215	4900	7	5
Pinturicchio	220	2200	3	1
Domenico Ghirlandaio	225	5100	10	7
Filippo Brunelleschi	228	14800	14	7
Leon Battista Alberti	237	2000	2	1
Lorenzo Ghiberti	240	6800	14	4
Sandro Botticelli	248	2600	3	0
Domenico Beccafumi & Getti Senese	276	5700	5	2
Giulio Romano	306	8600	7	3
Pontormo	308	12300	4	2
Properzia de' Rossi	313	1800	2	1
Total			314	128

As can be noted, in a minority of cases (6 in total), no metaphor involving the notion of art was found: this happens in the lives of Simone Martini, Iacopo della Quercia, Luca Signorelli, Beato Angelico, Piero della Francesca and Sandro Botticelli. At the same time, two lines in the «Concordance lines with metaphor»

column emerge as eye-catching, being the only ones with two-digit numbers: these correspond to the lives of Raffaello and Michelangelo, with 17 and 35 instances, respectively. The two artists, taken together, make up almost half of the metaphorical hits in the dataset. Of course, this is linked to the higher raw number of total concordance hits for «arte» retrieved from these chapters (37 for Raffaello and 84 for Michelangelo), but also to the fact that these are among the longer lives, as shown by the «Document length» column; that of Michelangelo, who had a long-standing friendship with Vasari, is by far the longest.

As a complement to Table 1, Table 2 shows the relative frequency of the word «arte» (ratio between total word tokens and occurrences of «arte» for each document) in the lives under consideration.

Tab. 2. Relative frequency of «arte» against total document length for each life.

Artist/Life	Document length (approx. word tokens)	Total analysed concordance lines	Relative freq. of «arte», approx.	Normalised freq. per 1000 words
Duccio di Buoninsegna	800	3	1/ 267 words	3,75
Masaccio	2900	9	1/ 322 words	3,10
Leonardo da Vinci	5900	18	1/ 328 words	3,05
Andrea del Verrocchio	3400	10	1/ 340 words	2,94
Luca della Robbia	3300	9	1/ 367 words	2,73
Raffaello Sanzio	14600	37	1/ 395 words	2,53
Cimabue	2700	6	1/ 450 words	2,22
Antonello da Messina	1900	4	1/ 475 words	2,11
Donatello	5700	12	1/ 475 words	2,11
Lorenzo Ghiberti	6800	14	1/ 486 words	2,06
Andrea del Castagno & Domenico Veneziano	3000	6	1/ 500 words	2,00
Domenico Ghirlandaio	5100	10	1/ 510 words	1,96
Michelangelo Buonarroti	48000	84	1/ 571 words	1,75
Rosso Fiorentino	4900	7	1/ 700 words	1,43
Pinturicchio	2200	3	1/ 733 words	1,36
Tiziano Vecellio	8900	12	1/ 742 words	1,35
Paolo Uccello	3300	4	1/ 825 words	1,21
Giotto	8600	10	1/ 860 words	1,16
Sandro Botticelli	2600	3	1/ 867 words	1,15
Giorgione da Castelfranco	1800	2	1/ 900 words	1,11
Properzia de' Rossi	1800	2	1/ 900 words	1,11
Perugino	5500	6	1/ 917 words	1,09

Artist/Life	Document length (approx. word tokens)	Total analysed concordance lines	Relative freq. of «arte», approx.	Normalised freq. per 1000 words
Luca Signorelli	1900	2	1/ 950 words	1,05
Leon Battista Alberti	2000	2	1/ 1000 words	1,00
Filippo Brunelleschi	14800	14	1/ 1057 words	0,95
Domenico Beccafumi & Getti Senese	5700	5	1/ 1140 words	0,88
Iacopo della Quercia	2300	2	1/ 1150 words	0,87
Piero della Francesca	2400	2	1/ 1200 words	0,83
Giulio Romano	8600	7	1/ 1229 words	0,81
Simone Martini	2700	2	1/ 1350 words	0,74
Giovanni da Fiesole (Beato Angelico)	4100	2	1/ 2050 words	0,49
Andrea Mantegna	2700	1	1/ 2700 words	0,37
Pontormo	12300	4	1/ 3075 words	0,33

Both Raffaello and Michelangelo figure within the top half of the table, from Ducio di Buoninsegna to Tiziano, which includes the lives where the occurrences of «arte» are relatively more frequent. However, only in a few documents does the relative frequency of «arte» go beyond 1/1000 or 1/2000 words – something I would interpret as a quantitative confirmation of the relevance of this notion in Vasari's work.

Let us now zoom in on qualitative metaphor analysis, with Figure 1 below. Six different categories emerged from the 128 metaphorical concordance lines: metaphors based on personification (ART IS A HUMAN BEING), objectification (ART IS A PHYSICAL OBJECT), love (ARTIST/ART RELATIONSHIP or PATRON/ART RELATIONSHIP IS LOVE), competition between art and nature, usually in their capacity to produce beauty (NATURE/ART RELATIONSHIP IS COMPETITION)¹⁰, place (ART IS A PHYSICAL PLACE) and supernatural force or religion (ART IS A SUPERNATURAL FORCE/RELIGION) – these last two grouped under a single category for convenience, due to the affinities between the source domains and the small number of occurrences. As shown by Figure 1, most linguistic metaphors found in the data belong to categories showing the abstract to concrete shift that is typical of conceptual metaphors (see Section 2), whereby a more directly experienced source concept is mapped onto an abstract target concept, making it more accessible: these are objectification, personification, and place. Overall, the occurrences of metaphors found in the data can be associated with one single category in a straightforward way; linguistic metaphors instantiating more than one category at a time were only occasionally found (e.g., a few personifications also hint at a competition between

¹⁰ Both love and competition metaphors are generally based on an underlying personification of art (and, in the case of competition, also of nature).

nature and art)¹¹. Personification and objectification metaphors are by far the most numerous, with 49 and 48 occurrences respectively, followed by love (14 occurrences), place (9 occurrences), competition (4 occurrences) and supernatural force/religion (4 occurrences, exclusively in the *Life of Michelangelo*). Figure 1 visually represents this distribution, also in terms of percentage values.

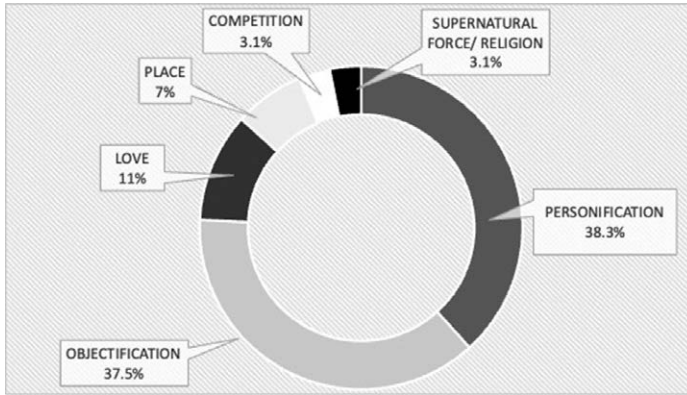


Fig. 1 Metaphors involving «arte»: categories and distribution.

Overall, results point to the polysemous nature of the word «arte» in Vasari, whose senses range from the etymologically primary «skill acquired by experience, study or observation» to «skill used in the creation of aesthetic objects»¹², but also, with a stronger focus on the practical or technical aspects, «manual dexterity, craft» (on the semantics of «arte» and on the language of art in general, see also Pano Alamán 2017). However, «arte» is also sometimes used in place of «opera d'arte» («artwork»), with a metonymic effect; we shall come back to this point below while discussing objectification metaphors. All the above-mentioned senses of the word lend themselves to metaphorical re-elaboration.

Personification and objectification metaphors also realise more specific sub-patterns besides the general mappings ART IS A HUMAN BEING and ART IS A PHYSICAL OBJECT. Several instances of personification (11 out of 49, or 22.4%) include a metonymic component that we could paraphrase as ART FOR THE ARTIST (on the metaphor-metonymy continuum, see, e.g., the review provided in Terry 2020; on the specific connections between metonymy and personification, see Viimaranta, Mustajoki 2020; Wang 2020). In these cases, it is art that is represented as (intentionally) acting, in place of the artist, who is thus de-humanised, portrayed as a tool that art itself can use, or effaced altogether, as in the following example (where art, not the artist, is described as being capable of certain accomplishments):

¹¹ In these cases, however, a primary metaphor was identified and taken into account to compute the final figures provided below.

¹² See www.merriam-webster.com/dictionary/art (22/12/2022).

(1) et in esso Cristo [...] è tutta quella grazia e divinità, per dir così, che può l'arte dar a una figura (*Vita di Andrea del Verrocchio*).

Another, minor sub-pattern within personification is represented by those cases (5 out of 49, or 10.2%) in which the metaphor, besides assigning human qualities to the abstract notion of art, also provides details concerning the specific relationship linking it with the artist, or with nature: i.e., art as mother, 'creator', friend, even wife of the artist; as nature's daughter; as a living body whose parts are the artists themselves, e.g.:

(2) Io ho moglie troppa, che è questa arte che m'ha fatto sempre tribolare (*Vita di Michelangelo*).

As for objectification metaphors, here too we find a few instances (3 out of 48 metaphorical concordance lines, or 6.3%) of metaphor-metonymy conflation, in the form of ART FOR THE ARTWORK, as in the following example. Here, «arte» was analysed as basically standing for «opera/opere d'arte». In fact, what Cimabue can act upon is, literally, an artwork, or a group of artworks; these then become symbolically representative of art as a whole. By the same token, art is in turn represented as an object, one that Cimabue can 'add perfection to', and 'remove rude manner from', as if these abstractions were physical entities themselves.

(3) E perché, se bene imitò que' Greci, aggiunse molta perfezzione all'arte levandole gran parte della maniera loro goffa, onorò la sua patria col nome e con l'opre che fece; di che fanno fede in Fiorenza le pitture che egli lavorò (*Vita di Cimabue*).

In other cases (8 out of 48, or 16.7%), art is not just portrayed as a generic physical object, but, more specifically, as a container, a building, even a medicine. An example of the container sub-pattern, instantiated by the metaphorical use of the verb «porre in», co-occurring with the abstract noun «arte», can be found below:

(4) come apertamente si può vedere nelle fatiche che il Rosso pittor fiorentino pose nell'arte della pittura (*Vita di Rosso Fiorentino*).

In addition, several concordance hits (5 out of 48, or 10.4%) also include a semantic component of 'light', realised by the nouns «luce», «lucerna» and «lume». In these cases, art is described as something physical that can be 'illuminated', e.g., by the artist's work, as in:

(5) Questa opera è stata et è veramente la lucerna dell'arte nostra, che ha fatto tanto giovamento e lume all'arte della pittura (*Vita di Michelangelo*).

The other metaphor categories found in the data, with fewer items, show less internal variation. The only exception is the category of metaphors based on the domain of love (see Section 4.2.3 for examples). Here – as noted above – art is invariably represented as the «loved one»; it is the «lover» that changes, being either the artist (the predominant pattern, with 10 occurrences, 71.4%) or an artist's patron (3 occurrences, 21.4%); in one case, the «lover» is unspecified.

4.2 Metaphors of art in the TTs: de Vere's and Bondanella and Bondanella's translations

Parallel data analysis mainly aimed at assessing how often the linguistic and conceptual metaphors involving «arte» in the ST were preserved in the TTs¹³, but it also took into account different solutions for translating the term «arte». To this end, the 128 metaphorical concordance lines from the ST (Section 4.1), aligned with their corresponding segments in the TTs, were examined on SketchEngine. Tables 3 and 4 below provide details for each translation, breaking down the data by metaphorical category.

Tab. 3. Metaphorical occurrences of art and their translations in BB.

Metaphor category	Tot. occurrences in ST	Maintained in TT (BB)	Not maintained in TT: metaphorical > literal	Not maintained in TT: category change	Not maintained in TT: no translation
Personification	49	31 (63.3%)	8 (16.3%)	5 (10.2%)	5 (10.2%)
Objectification	48	39 (81.2%)	3 (6.3%)	1 (2.1%)	5 (10.4%)
Love	14	10 (71.4%)	1 (7.1%)	0	3 (21.5%)
Place	9	2 (22.2%)	7 (77.8%)	0	0
Competition	4	3 (75%)	0	0	1 (25%)
Supernatural force/ religion	4	3 (75%)	1 (25%)	0	0
Total	128	88 (68.7%)	20 (15.7%)	6 (4.7%)	14 (10.9%)

Tab. 4. Metaphorical occurrences of art and their translations in DV.

Metaphor category	Tot. occurrences in ST	Maintained in TT (DV)	Not maintained in TT: metaphorical > literal	Not maintained in TT: category change	Not maintained in TT: no translation
Personification	49	38 (77.5%)	2 (4.1%)	5 (10.2%)	4 (8.2%)
Objectification	48	38 (79.1%)	6 (12.5%)	3 (6.3%)	1 (2.1%)
Love	14	14 (100%)	0	0	0
Place	9	2 (22.2%)	7 (77.8%)	0	0
Competition	4	3 (75%)	0	0	1 (25%)
Supernatural force/ religion	4	4 (100%)	0	0	0
Total	128	99 (77.3%)	15 (11.7%)	8 (6.3%)	6 (4.7%)

Let us begin with a few general observations. As can be noted from the «Total» line in the two tables, the TTs for the most part maintain the metaphorical

¹³ Henceforth these are referred to as DV for de Vere and BB for Bondanella and Bondanella.

structure of the original concordance hits, preserving both the metaphorical uses of «arte» and the ST metaphor categories. This is the case in 88 out of 128 concordance hits in BB (68.7%), and in 99 out of 128 in DV (77.3%). This trend is mirrored by the data for the individual categories, except for place metaphors, the majority of which are actually turned into literal expressions in both TTs. As for the metaphors that are not maintained in the TT, these can be grouped under three headings, depending on the nature of the change taking place (columns 4 to 6): the original metaphor is replaced by a literal expression; the TT preserves a metaphorical component, but with a shift in the metaphor category (e.g., from personification in the ST to objectification in the TT); finally, no translation is provided. However, «no translations» are the outcome of different processes in the two TTs. In BB, «no translation» refers to metaphors located in textual passages (from a few lines to entire paragraphs) that were entirely omitted by the translators for reasons of space. Such omissions were found in the lives of Antonello da Messina, Duccio di Buoninsegna, Giotto, Ghiberti, Ghirlandaio, Michelangelo and Raffaello and affect all the categories except for place and supernatural force/religion. In DV, «no translation» takes the form of a 'zero translation', or «carry-over matching», in Malone's terminology (1988, 23); i.e., it refers to passages that were incorporated in the translation in the ST original language. This is de Vere's choice every time Vasari quotes from other literary texts (e.g., Dante's *Divina Commedia*, Pietro Aretino's sonnets), or introduces epitaphs in Latin into his text. «No translations» in DV were found in the lives of Giotto, Michelangelo, Properzia de' Rossi, Raffaello and Tiziano, and affect the categories of personification, objectification and competition. A comparison between the final «Total» line shows that, overall, metaphorical to literal shifts and «no translations» are more frequent in BB than in DV; conversely, category changes are slightly more frequent in the latter than in the former.

Concerning the translation of our focus word, «arte», de Vere's approach emerges as more 'conservative', in line with what he declares in his *Translator's Preface* (see Section 1). In DV, «arte» is translated as «art», with a strategy of equation – whereby «an element of the ST [...] is rendered by a TT element deemed the most straightforward counterpart available» (Malone 1988, 16) – in 119 of the 122 translated concordance lines (97.5%). In the remaining 3, we find «craftsmen» and «guilds» (1 occurrence each, co-occurring with place metaphors), and 1 instance of omission, in a concordance hit showing a personification. These translation choices inevitably impact on the original target concept, which undergoes a change (a move in the direction of concreteness and specification, in the case of «craftsmen» and «guilds») or disappears from the lexico-grammatical structure; therefore, they also determine the loss of the ST metaphors, which become literal expressions in the TT.

Conversely, in BB, where the translated passages amount to a total of 114 (columns 3 to 5 in Table 3), equation is adopted in approximately half of the cases (60 out of 114, or 52.6%). In the remaining 54 cases (47.4%), «arte» is variously rendered by items that do not attain formal correspondence, as detailed in Table 5 below. Textual evidence of this kind confirms what the translators

declare in their initial *Note*, with special reference to their decision to «render his [Vasari's] meaning, not his precise vocabulary» (Bondanella, Bondanella 1991, xvii; see Section 1).

Tab. 5. Formally different translations of «arte» in BB.

Lexical unit in TT (BB)	Occurrences (raw freq.)	Metaphor categories involved
Skill	22	Personification, Objectification
Craft	8	Personification, Objectification, Love, Place, Supernatural force/ religion
Profession	7	Personification, Objectification, Love, Place
Artistry	4	Objectification
Ø (omission)	2	Personification Place
Artistic	2	Personification, Objectification
Painting	2	Objectification, Love
Artfulness	1	Personification
Craftsmen	1	Personification
Guilds	1	Place
History (of painting)	1	Personification
Sculpture	1	Personification
Skillfully	1	Objectification
Work of art	1	Supernatural force/ religion

This lexical set is much wider than the one we find in DV. Indeed, Bondanella and Bondanella frequently opt for either items that emphasise one of the specific senses of «arte» mentioned in Section 4.1 above («skill», «craft», «artistry», «artfulness», «work of art»), or direct hyponyms («painting», «sculpture»). They also occasionally resort to lexical units that detach themselves from the original (e.g., the superordinate element «profession», «history») or belong to different grammatical classes («artistic», «skillfully»). As in DV, we also find cases of omission, along with the words «craftsmen» and «guilds», which construe the same move in the direction of concreteness and specification noted above; «guilds», in particular, appears in the same concordance in BB and DV¹⁴. Table 5 also shows that these translation shifts were found in practically all the metaphor categories, except for competition, where all the translated occurrences exhibit formal correspondence between ST («arte») and TT («art»). However, not all the above-mentioned translation choices determine, in and of

¹⁴ The concordance comes from the Life of Michelangelo and includes the only instance of «arte» (lowercase initial) explicitly meaning 'guild' in the Italian dataset; see also Note 6 above.

themselves, the loss of the original metaphors, or a change in the original metaphor category; we will consider select examples while looking at the individual metaphor categories below.

A final observation emerging from analysis is that the reiteration of «arte» as an ‘umbrella term’, encompassing all the specific senses mentioned above, realises an important lexical string running through Vasari’s ST and enhancing cohesion among its various parts (Halliday, Hasan 1976, Chapter 6; Miller 2017, 71). This is preserved in the analysed concordance hits from DV, while, in BB, it is basically abandoned in favour of a more strongly marked lexical variety. Let us now turn to a closer look at the individual metaphor categories.

4.2.1 Personification

The metaphors in this category mainly function to stress the capacity of art to impact on the artists’ work, but also on their lives as a whole. By humanising art – portraying it as endowed with intellect, consciousness, skillfulness, motivation, and also as acting intentionally – Vasari highlights the active role it takes as a ‘guide’ for the artist.

Personifications are maintained in 63.3% of the cases in BB, and 77.5% in DV. Below is an example where both TTs preserve the original category.

(6)

[ST] nella quale opera mostrò quanto *la grazia nelle delicatissime mani di Raffaello potesse insieme con l’arte (Vita di Raffaello)*.

[BB] a work which demonstrated how much *the grace of Raphael’s extremely delicate hands could achieve when joined with his skill*.

[DV] in which work it is evident how much *grace, in company with art, could accomplish by means of the delicate hands of Raffaello*.

The ST illustrates one of the sub-patterns of personifications identified in Section 4.1: the presence of a metonymic component of the kind ART FOR THE ARTIST, through which the above-mentioned representation of personified art as a guiding principle emerges more forcefully. In the ST, «grazia» and «arte» are presented as the agents showing their power in the artistic creation, in place of Raffaello. The use of the verb «potere» in the ST, with the ellipsis of the infinitive, stands for ‘poter fare’, ‘poter raggiungere’; the TTs «could achieve» and «could accomplish» seem to make the component of intentionality more explicit. In BB, «arte» is translated as «skill», with the addition of the possessive «his»: a lexical choice that focuses more on ‘practical’ aspects, such as Raffaello’s expertise and manual dexterity. DV, by contrast, opts for an equation «arte» = «art», thus reproducing the original personification *in toto* (i.e., in the target concept and in its linguistic realisation); also to be noted is the translation of «insieme con» as «in company with», emphasising the personification. Interestingly, both BB and DV detach themselves from the ST in the translation of the circumstance of place «nelle delicatissime mani di Raffaello» – though with opposite effects. In BB, this is rendered with a prepositional phrase functioning

as a qualifier to the nominal group «the grace» («of Raphael's extremely delicate hands»). Grace is thus construed as a property of Raffaello's hands; the original metonymy ART FOR THE ARTIST, consequently, becomes less evident. DV, by contrast, makes Raffaello's instrumental role more explicit, thus also strengthening the ART FOR THE ARTIST metonymy, through a prepositional phrase realising a circumstance of means («*by means of the delicate hands of Raffaello*»).

Among the metaphorical expressions that tend to be maintained in the TTs are the more elaborated and less conventional ones (cf. the different levels of perceived metaphoricity described in Section 3; on creative and deliberate metaphors in translation, see Section 2, particularly work by Prandi and Steen). An example follows:

(7)

[ST] Et oltre a *questo beneficio che e' fece all'arte, come amico di quella*, non restò vivendo mostrarci come si negozia con gli uomini grandi, co' mediocri e con gl' infimi (*Vita di Raffaello*).

[BB] And besides *the benefits he conferred upon the art of painting, as a true friend of art*, Raphael while alive never ceased showing us how to deal with great men, men of middle station, and those of the lowest rank.

[DV] And in addition to *this benefit that he conferred on art, like a true friend to her*, as long as he lived he never ceased to show how one should deal with great men, with those of middle station, and with the lowest.

Example (7) illustrates yet another sub-pattern within the category of personifications (see again Section 4.1), whereby the metaphor describes the art/artist relationship – in this case, friendship. The linguistic metaphor realising the personification, «amico di quella», calls for the reader's attention, being inserted into a parenthetical clause. The TTs maintain the personification of art, though with slight differences. In BB, «arte» becomes «art of painting», through explicitation, and «art» is repeated in place of the ST demonstrative pronoun, «quella». In DV, by contrast, the choice of the pronominal form «her» for «art», showing gender, is in line with the personification already introduced by the lexical unit «friend». Interestingly, all the translators choose to expand the original nominal group, «amico», by adding an intensifying pre-modifier, «true».

As for the personifications that are lost in the TT, in BB the most frequent case is a shift to a literal expression (almost always a consequence of the substitution of «arte» with a non-direct equivalent), while in DV it is a change in the metaphor category. Two examples follow.

(8)

[ST] nel quale si dimostra lo sbuffamento et il fremito del cavallo, et il grande animo e la *fierezza vivacissimamente espressa dalla arte* nella figura che lo cavalca (*Vita di Donatello*).

[BB] In this work Donatello displayed the snorting and whinnying of the horse as well as the great courage and *ferocity vividly expressed in the artfulness of the figure riding it*.

(9)

[ST] ha aperto la via alla facilità di questa *arte* nel *principale suo intento*, che è il corpo umano (*Vita di Michelangelo*).

[DV] he opened out the way to facility in this *art* in its *principal province*, which is the human body.

In example (8), the segment in the ST begins with a relative clause, following on from the previous text, with an impersonal structure («si dimostra»). In BB, we have a new sentence (indicated by the initial capital), with the subject made explicit, and a change in tense from present to past («Donatello displayed»). More directly relevant to our metaphor analysis are the passages in italics. In the ST, the proud attitude¹⁵ of the figure riding the horse is said to be expressed by art itself. Art ‘bypasses’ the artist, who is not even mentioned – another instance of synergy between metaphor and metonymy. In the TT, firstly, «arte» is rendered by a nominalisation, «artfulness» (‘the quality of being artful’); secondly, the prepositional phrase «dalla arte» – realising an agentive role in Italian, and thus contributing to the personification – becomes «in the artfulness»: a circumstance of place. Together, these two changes determine the loss of the original metaphor, which is replaced by a literal expression. Turning to example (9), I classified the ST as an instance of personification activated by the lexical unit «intento» (‘aim’), interpreting «suo» as referring to «arte», as this seemed to be the most straightforward interpretation, due to proximity between the two items in the linguistic structure. «Intento» is rendered in the TT by «province». This lexical choice brings the English wording closer to a place metaphor, representing art as a country having provinces. Indeed, while it is true that one of the senses of «province» is «one’s area of business or expertise», the etymologically primary sense of the word is that of «territory», «political or administrative division of a country»¹⁶; the move from personification to place seems to be confirmed by the choice of the neutral possessive, «its» (cf. example (7), with «her» referring to «art» in DV).

4.2.2 Objectification

Objectification metaphors emerge from analysis of the ST occurrences as complementary to personifications. By objectifying it, Vasari emphasises the physical qualities of art and its perceptible presence in the artists’ work, as if art itself were among the materials from which artworks are crafted.

The percentage of objectifications that are maintained in the TT is even higher than that of personifications: 81.2% in BB and 79.1% in DV. In the following example, the two translations diverge, going against the ‘conservative’ trend

¹⁵ Also to be noted is Bondanella and Bondanella’s choice of the lexical unit «ferocity» for «fierezza», whose meaning in Italian is actually closer to «proud attitude», or «pride» (this is the choice in DV).

¹⁶ See <https://www.etymonline.com/search?q=province>

highlighted so far in de Vere's text: while BB maintains the original metaphor and its nuances, following the ST closely, DV does not.

(10)

[ST] Ma Michelagnolo, *stando saldo sempre nella profondità dell'arte*, ha mostro a quegli che sanno assai come dovevano arrivare al perfetto (*Vita di Michelangelo*).

[BB] But Michelangelo, *always standing firm in the profundity of his art*, demonstrated to those artists who are most knowledgeable how to attain perfection.

[DV] but Michelagnolo, *standing always firmly rooted in his profound knowledge of art*, has shown to those who know enough how they should attain to perfection.

The passage from the ST instantiates one of the sub-patterns of objectifications identified in Section 4.1, whereby art is specifically represented as a container surrounding and protecting the artist through the nominalisation «profondità» ('depth'), combined with the verb «stare saldo» ('stand firm') and the preposition «nella» ('in'), both expressing spatial position (on the metaphorical uses of 'in'/'out of' realising containment metaphors, see Lakoff, Johnson 1980, 31-32). Bondanella and Bondanella, while going towards the target culture by replacing «Michelagnolo» with the modern spelling «Michelangelo», choose a strategy of equation in rendering the verbal group («stando saldo» = «standing firm») and the original nominalisation («profondità» = «profundity»), thereby reproducing the objectification. DV, by contrast, opts for a congruent adjectival form («profondità» > «profound»), but introduces a new nominalisation, «knowledge», explicitly tied to «Michelagnolo» through the possessive «his». These choices have a domino effect, whereby the focus of the metaphor changes. It is not art in and of itself, but rather the «knowledge» of art (as the head of the nominal group) that is metaphorically represented as a container (metaphorical use of «in» plus «profound»). Therefore, with specific reference to «art», this was classified as a metaphorical to literal shift.

As we have seen, the objectifications that are not transferred to the TI are but a minority. In DV, the main reason in this case (differently from personifications) is precisely a metaphorical to literal shift, caused by substitutions in the lexical units co-occurring with «art», as in example (10) above. In BB, excluding no translations, we find 1 category change (2.1%) and 3 shifts to literalness (6.3%), 2 of which are determined by translation choices related to «arte», e.g.:

(11)

[ST] Alla quale opera non pensi mai scultore né artefice raro potere aggiugnere di disegno né [...] di strafurare il marmo tanto *con arte* quanto Michelagnolo vi fece (*Vita di Michelangelo*).

[BB] No sculptor, not even the most rare artist, could ever reach this level of design and grace, nor could he [...] cut the marble as *skilfully* as Michelangelo did here.

In (11), the prepositional phrase «con arte» («with art») was analysed as metaphorically construing art as a physical object (a tool in the hands of Michelangelo), in view of the basic meaning of «(s)traforare», which is evidently physical («to

perforate»), and also considering that the verb co-occurs with circumstances of means realised by similar prepositional phrases in its literal uses (e.g., «(s)traforare col trivello», «con un chiodo» (www.treccani.it/vocabolario/traforare/). «Con arte» is rendered as a circumstance of manner, with the adverbial group «skillfully», in BB, causing the loss of what I have labelled as a metaphorical instance in the ST, and signalling that the translators' interpretation was probably different.

4.2.3 Love and supernatural force/religion

These two categories are here considered together in view of their similar functions; they both foreground the strength of the connection between art and its adepts and art's overwhelming power, with a 'hyperbolic' effect.

DV maintains the totality of the instances of these metaphors, as in (12), where the English text replaces the ST synonymy pair, «desiderio» and «voglia», with «desire» and «love», establishing a more explicit association with the domain of LOVE:

(12)

[ST] e gli venne subito *un desiderio grandissimo et una voglia sì spasimata di quell'arte* [...] (*Vita di Andrea del Castagno & Domenico Veneziano*).

[DV] and there came to him on the spot *a very great desire and so violent a love for that art* [...].

BB shows a preference towards maintaining these metaphors as well: this is the case in 71.4% of love and 75% of supernatural force/religion, with only 1 instance of metaphorical to literal shift in both categories. The following example is particularly interesting:

(13)

[ST] dicono alcuni, che le videro [...] non s'essere mai più veduto cosa che della *divinità dell'arte* nessuno alto ingegno possa arrivarla mai (*Vita di Michelangelo*).

[BB] some of the people who saw them declared that no other genius [...] could ever produce anything to equal *the sublime qualities of this work of art*.

In (13), the nominal group «divinità dell'arte», through the nominalisation functioning as its head ('the divinity of art'), explicitly evokes RELIGION/SUPERNATURAL FORCE as source domains: «divinità» is a nominal form from the adjective «divino», which in turn comes from «divus», «deus». The ST metaphor is lost in BB due to two interrelated choices. The first and most important, which also determines the shift to literalness, is the translation of «arte» as «this work of art», whereby the original, abstract, target domain is replaced by a physical one. At the same time, «divinità dell'arte» is translated as «sublime qualities». While it is true that the adjective «sublime» may also mean 'transcending human experience'¹⁷, the element of 'transcendence' in contemporary

¹⁷ www.merriam-webster.com/dictionary/sublime

English inevitably echoes the development of the notion in the Romantic period, and seems to be contextually anachronistic with reference to Vasari's text, while the etymologically prior (because Latin-derived) «elevated, eminent» does not trigger any association with the original source domains. This is one of the examples in the dataset where the cultural component inherent in translating metaphors is more evident.

4.2.4 Place

As noted above, this is the only category where the original metaphors are mostly abandoned; both TTs exhibit shifts to literalness in 77.8% of the cases. This is due to the fact that, in analysing the ST occurrences, I decided to group under this category the idiomatic expressions «accomodare/porre/stare all'arte», which literally mean 'to apprentice' or 'to be apprenticed' and have no real equivalent in English. In fact, the TTs generally resort to literal wordings to render them. In just one case, DV shows again a tendency to preserve the original, wherever possible:

(14)

[ST] *alla pratica parve che fusse stato molti anni all'arte (Vita di Pontormo).*

[BB] *in terms of his skill, it seemed as if he had been painting for many years.*

[DV] *from his facility it seemed as if he had been many years in art.*

BB replaces the metaphor with a literal expression, omitting the term «arte» entirely and choosing, instead, a verbal form («he had been painting»). Conversely, DV opts for the expression «(be) in art», which probably sounds less 'natural' in English, but preserves the original metaphor (also introducing an element of 'containment'). The following is the only example from this category where the TTs are aligned in maintaining the ST metaphor:

(15)

[ST] *spinto dall'inclinazione della natura all'arte del disegno [...] (Vita di Giotto).*

[BB] *led on by his natural inclination towards the art of drawing [...].*

[DV] *impelled by a natural inclination to the art of design [...].*

In this case – which is also a less conventional realisation of a place metaphor, compared with the previous ones – both BB and DV keep the original representation of art as a place and, more specifically, a destination in a journey. Correspondence, from this viewpoint, is achieved through the choice of the two agnate verbs «led» and «impelled» for «spinto» («pushed»), and the equation between the original prepositional phrase «all'arte del disegno» and the English counterparts «towards the art of drawing»/«to the art of design», all realising circumstances of place. To be noted is Bondanella and Bondanella's translation of «arte del disegno» as «art of drawing», as some may argue (also from a culture-specific perspective) that «drawing» is not an art in and of itself, but rather a part of the 'overarching' art of «design» (see Hu 2019, 280).

4.2.5 Competition

These metaphors are numerically marginal and concentrated in just two lives (Raffaello and Michelangelo), but still interesting in their consistent construal of the same leitmotif: art rivalling nature in the creation of beauty – and invariably prevailing (on competition as a recurring theme in Vasari's *Lives*, see Clifton 1996). The linguistic realisations of this metaphorical pattern in the ST are also quite creative and are, indeed, maintained in both TTs, except for one case of no translation (which, coincidentally, affects the same concordance lines in BB and DV, from a sonnet written by Michelangelo). There is space for but one example:

(16)

[ST] Di costui fece dono al mondo *la natura* quando, *vinta dall'arte* per mano di Michelagnolo Buonarroti, *volle in Raffaello esser vinta dall'arte e dai costumi insieme* (*Vita di Raffaello*).

[BB] *Nature* created him as a gift to the world: *after having been vanquished by art* in the work of Michelangelo Buonarroti, *it wished to be vanquished through Raphael by both art and moral habits* as well.

[DV] Him *nature* presented to the world, when, *vanquished by art* through the hands of Michelagnolo Buonarroti, *she wished to be vanquished, in Raffaello, by art and character together*.

Both TTs make the same choice for translating «vinta» – «vanquished» – also preserving the original repetition which, in the ST, is responsible for stressing the lexico-grammatical parallelism between the second and the third sentence. Even if the Italian «vincere» is more neutral than «vanquish», which probably triggers a more specific association with the domain of WAR in English, the core element of competition is fundamentally preserved. De Vere's tendency to adhere to the ST (and, conversely, Bondanella and Bondanella's tendency towards a 'freer' style) emerges again in other choices; e.g., «per mano di Michelagnolo» is translated as «through the hands of Michelagnolo» in DV (with the same 'instrumental' representation of the artist), but is changed to «in the work of Michelangelo» in BB. DV also emphasises the personification of art undergirding competition metaphors by referring to it, in the third sentence, with the personal pronoun «she», while BB opts for the neutral form «it» (see also Section 4.2.1, example 7).

5. Concluding remarks

In this chapter, I have presented a possible application of the LBC Italian corpus to metaphor translation studies, focusing on what I have called the 'metaphors of art' occurring in select concordance hits from Vasari's *Le Vite* and how (or if) these were transferred to two of its best-known English translations.

Even if metaphor, in its linguistic and conceptual dimensions, is a particularly challenging phenomenon, with an almost natural tendency to resist corpus techniques, this study has shown some of the ways in which analysis

of parallel concordance lines can be deployed to shed light on its translation, both in terms of the actual choices made by the translators and of the strategies adopted.

Corpus methods and qualitative analysis enable us to probe a translator's approach – as declared in a note, preface, or statement of purpose in general – through textual evidence. With reference to the translation of art metaphors considered here, de Vere's approach emerged from analysis as indeed more conservative than Bondanella and Bondanella's – insofar as de Vere displays a more marked tendency to maintain the original metaphors – thus confirming the translators' own statements. Results highlighted a more marked tendency to maintain the original metaphors, often also reinforcing them or making them more explicit, in de Vere's TT, and more variation in Bondanella and Bondanella's, which is more oriented towards the target culture. At the same time, a corpus approach combined with qualitative analysis made it easier to appreciate how lexico-grammatical choices can have a deep impact on the metaphorical expression, even if/when they do not directly address the source or the target concept, or are apparently 'close' to the original.

Finally, findings also stressed how metaphor can be said to function as an important cohesive device running through a text, linking its various parts in more or less 'covert' ways – this is an essential, if possibly underestimated, aspect that a translator will necessarily have to consider in producing his/her TT.

References

- Arduini, Stefano. 2014. "Metaphor, translation, cognition." In *Tradurre Figure/ Translating Figurative Language*, a cura di Donna R. Miller ed Enrico Monti, 41-52. Bologna: Bononia University Press.
- Billero, Riccardo, e María Carlota Nicolás Martínez. 2018. "Nuove risorse per la ricerca del lessico del patrimonio culturale: corpora multilingue LBC." *CHIMERA: Romance Corpora and Linguistic Studies* 4(2): 203-16. <https://revistas.uam.es/chimera/article/view/8779> (23/12/2022).
- Bondanella, Julia Conaway, e Peter Bondanella. 1991. *Giorgio Vasari: The Lives of the Artists*. Oxford: Oxford University Press.
- Carpi, Elena, e Ana Pano Alamán. 2019. "Diseño, desarrollo y aplicaciones del Corpus LBC sobre el léxico del arte y el patrimonio cultural." *Revista de Lexicografía XXV*: 149-60.
- Clifton, James. 1996. "Vasari on competition." *The Sixteenth Century Journal* 27(1): 23-41.
- Cortelazzo, Manlio, e Paolo Zolli. 1999. *Il nuovo etimologico. DELI. Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*. Bologna: Zanichelli.
- Dancygier, Barbara. 2017. "Figurativeness, conceptual metaphor, and blending." In *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*, a cura di Elena Semino e Zsófia Demjén, 28-41. London-New York: Routledge.
- De Vere, Gaston. 1912-1915. *Lives of the Most Eminent Painters Sculptors & Architects by Giorgio Vasari*, voll. 1-10. London: Macmillan and Co. & The Medici Society.
- Farina, Annick. 2016. "Le portail lexicographique du Lessico plurilingue dei Beni Culturali, outil pour le professionnel, instrument de divulgation du savoir

- patrimonial et atelier didactique." *Publif@rum* 25: 1-10. http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=335 (22/12/2022).
- Goatly, Andrew. 1997. *The Language of Metaphors*. London-New York: Routledge.
- Halliday Michael Alexander Kirkwood, e Ruqaiya Hasan. 1976. *Cohesion in English*. London-New York: Routledge.
- Hu, Xin. 2019. "Drawing in China: Art and art education in the wake of modern China." In *Drawing Education: Worldwide! Continuities, Transfers, Mixtures*, a cura di Nino Nanobashvili e Tobias Teutenberg, 275-88. Heidelberg: Heidelberg University Publishing.
- Kövecses, Zoltán. 2005. *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kövecses, Zoltán. 2014. "Conceptual Metaphor Theory and the nature of difficulties in metaphor translation." In *Tradurre Figure/Translating Figurative Language*, a cura di Donna R. Miller ed Enrico Monti, 25-39. Bologna: Bononia University Press.
- Kövecses, Zoltán. 2017. "Conceptual Metaphor Theory." In *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*, a cura di Elena Semino e Zsófia Demjén, 13-27. London-New York: Routledge.
- Lakoff, George, e Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.
- Maldussi, Danio. 2019. "La dénomination métaphorique financière <hedge fund>, entre démétaphorisation par la traduction et charge axiologique. Une étude comparée anglais, français, italien." *Publif@rum* 31 dicembre 2019. <http://publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/223> (22/12/2022).
- Malone, Joseph L. 1988. *The Science of Linguistics in the Art of Translation: Some Tools from Linguistics for the Analysis and Practice of Translation*. Albany: State University of New York Press.
- Manfredi, Marina. 2017. "Cognitive linguistics and translation studies: Translating conceptual metaphors in popular science articles." *Textus* 30(1): 123-40.
- Miller, Donna R. 2017. *Language as Purposeful: Functional Varieties of Text*, *AMS Acta - Alma DL*, Bologna, amsacta.unibo.it/5504 (22/12/2022).
- Miller, Donna R., ed Enrico Monti (a cura di). 2014. *Tradurre Figure/Translating Figurative Language*. Bologna: Bononia University Press.
- Monti, Enrico. 2014. "Metaphors for metaphor translation." In *Thinking through Translation with Metaphors*, a cura di James St. André, 192-210. London-New York: Routledge.
- Newmark, Peter. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon.
- Pano Alamán, Ana. 2017. "El léxico del arte y su traducción: un estudio a partir de las vidas de Vasari." In *La traducción de los textos de especialidad: una propuesta multidisciplinar*, a cura di Diana María González Pastor, 195-221. Valencia: IULMA.
- Pragglejaz Group. 2007. "MIP: A method for identifying metaphorically used words in discourse." *Metaphor and Symbol* 22(1): 1-39.
- Prandi, Michele. 2010. "Typology of metaphors: Implications for translation." *Mutatis Mutandis* 3: 304-32.
- Rai, Sunny, e Shampa Chakraverty. 2020. "A survey on computational metaphor processing." *ACM Computational Survey* 53(2): 1-37.
- Schäffner, Christina. 1997. "Metaphor and interdisciplinary analysis." *Journal of Area Studies* 11: 57-72.
- Schäffner, Christina. 2004. "Metaphor and translation: Some implications of a cognitive approach." *Journal of Pragmatics* 36: 1253-69.

- Schäffner, Christina. 2014. "Umbrellas and firewalls: Metaphors in debating the financial crisis from the perspective of translation studies." In *Tradurre Figure/Translating Figurative Language*, a cura di Donna R. Miller ed Enrico Monti, 69-84. Bologna: Bononia University Press.
- Schäffner, Christina. 2017. "Metaphor in translation." In *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*, a cura di Elena Semino e Zsófia Demjén, 247-62. London-New York: Routledge.
- Shuttleworth, Mark. 2014. "Scientific rich images in translation: A multilingual study." *JoSTrans* 21 (January 2014). https://www.jostrans.org/issue21/art_shuttleworth.php (22/11/2022).
- Steen, Gerard. 2014a. "When is Metaphor Deliberate?" In *Selected Papers from the 2008 Stockholm Metaphor Festival*, a cura di Nils-Lennart Johannesson e David C. Minugh, 43-63. Stockholm: University of Stockholm.
- Steen, Gerard. 2014b. "Translating metaphor: What's the problem?" In *Tradurre Figure/Translating Figurative Language*, a cura di Donna R. Miller ed Enrico Monti, 11-24. Bologna: Bononia University Press.
- Terry, Adeline. 2020. "Metaphtonymies we die by: The influence of the interactions between metaphor and metonymy on semantic change in xphemistic conceptualisations of DEATH." *Lexis* 16 (December 2020). <https://journals.openedition.org/lexis/4558> (22/11/2022).
- Teubert, Wolfgang. 2002. "The role of parallel corpora in translation and multilingual lexicography." In *Lexis in Contrast: Corpus-based Approaches*, a cura di Bengt Altenberg e Sylviane Granger, 189-214. Amsterdam-Philadelphia: Benjamins.
- Venuti, Lawrence. 2008. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London-New York: Routledge.
- Viimaranta, Johanna, e Arto Mustajoki. 2020. "What can Science, Religion, Politics, Culture and the Economy Do? A Corpus Study of Metonymical Conceptualization Combined with Personification." *Scando-Slavica* 66(1): 71-85.
- Wang, Yongqi. 2020. "The Metaphoric and Metonymic Use of Country Names in Economic News: A Corpus-Based Analysis." *Chinese Journal of Applied Linguistics* 43(4): 439-54.
- Zotti, Valeria. 2017. "L'integrazione di corpora paralleli di traduzione alla descrizione lessicografica della lingua dell'arte: l'esempio delle traduzioni francesi delle *Vite* di Vasari." In *Informatica umanistica: Risorse e strumenti per lo studio del lessico dei beni culturali*, a cura di Valeria Zotti e Ana Pano Alamán, 105-34. Firenze: Firenze University Press.

PARTE SECONDA

Pratica e didattica della traduzione del lessico artistico

L'immagine di Firenze e Bologna in *Obrazy Italii* di Pavel Muratov: riflessioni sulla traduzione del lessico artistico

Monica Perotto, Valentina Rossi, Natalia Zhukova

1. Muratov e l'Italia¹

L'amore dei russi per l'Italia, le sue città d'arte, i suoi luoghi ricchi di cultura e bellezza, trova una preziosa testimonianza nell'opera di Pavel Pavlovič Muratov, scrittore, pubblicitista, critico e storico d'arte russo, ma soprattutto autore degli squisiti saggi *Obrazy Italii*, purtroppo poco noti in Italia e di recente tradotti in italiano come *Immagini dell'Italia*, vol. I (Muratov 2019), *Immagini dell'Italia*, vol. II (Muratov 2021a) e *Viaggio in Puglia* (Muratov 2021b).

Secondo Patrizia Deotto, in *Obrazy Italii* «Muratov persegue l'intento di ricostruire, utilizzando soprattutto i capolavori dell'arte rinascimentale, il significato dei luoghi e di sacralizzarne l'essenza. Dalle pagine di questo viaggio intellettuale emerge il senso profondo che la penisola ha per i russi: essa appare come spazio estetico ideale, dove si realizza il loro sogno di identificazione della vita con l'arte e l'aspirazione a sentirsi parte della cultura europea» (Deotto 2021, 9)². Il particolare approccio estetico di Muratov prevale nei primi due

¹ I paragrafi 1, 3 hanno per autore Monica Perotto, il paragrafo 2 Valentina Rossi, il paragrafo 4 Natalia Zhukova.

² Per una ricca e approfondita bibliografia su P. Muratov, si vedano Deotto online: P. Deotto, *Pavel P. Muratov, Russi in Italia*: <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=129> (22/12/2022) e la bibliografia scelta posta in appendice alla traduzione di *Viaggio in Puglia*, curata da Donatella Di Leo (Muratov 2021b, 137-44).

Monica Perotto, University of Bologna, Italy, monica.perotto@unibo.it, 0000-0001-5510-3363

Valentina Rossi, University of Florence, Italy, valentina.rossi@unifi.it, 0000-0002-9466-112X

Natalia Žukova, University of Florence, Italy, natalia.zhukova@unifi.it, 0000-0003-1176-1609

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Monica Perotto, Valentina Rossi, Natalia Zhukova, *L'immagine di Firenze e Bologna in Obrazy Italii di Pavel Muratov: riflessioni sulla traduzione del lessico artistico*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5.08, in Valeria Zotti, Monica Turci (edited by), *Nuove strategie per la traduzione del lessico artistico. Da Giorgio Vasari a un corpus plurilingue dei beni culturali*, pp. 95-114, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0061-5, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5

volumi di quella che potrebbe essere considerata a tutti gli effetti una trilogia, mentre nel terzo (*Viaggio in Puglia*) emerge piuttosto una sorta di ancoraggio alla realtà italiana del sud, ricca di memorie storiche e non solo estetiche, artistiche.

P.P. Muratov nasce nel 1881 a Bobrov, una piccola cittadina della Russia sud-occidentale (governatorato di Voronež), da una famiglia colta di nobili origini e ben presto si trasferisce a Mosca, dove può frequentare un ambiente intellettuale raffinato, adatto a coltivare i suoi molteplici interessi. Visita l'Italia per la prima volta nel 1908 e ne resta affascinato, al punto che la stesura dei suoi appunti di viaggio inizia subito a prendere la forma di una guida non tanto turistica, quanto piuttosto spirituale: un testo che travalica il genere, costituendo, per citare nuovamente Deotto «il colto Baedeker cui fece ricorso chiunque partisse per l'Italia o volesse vivere o rivivere attraverso quelle pagine il viaggio nella penisola.» (*Ibidem*).

Pubblicando fra il 1909 ed il 1911 articoli dedicati alla pittura italiana del Rinascimento, Muratov diviene nel 1910 vice conservatore del Museo Rumjancev a Mosca e in questa sede potrà accostarsi in maniera più rigorosa e scientifica alla sua passione per l'arte italiana. Oltre a ciò, tra il 1912 e 1913 esce anche una sua raccolta di traduzioni delle novelle italiane dal Trecento al Cinquecento, *Novelly ital' janskogo Vozroždenija* (Novelle del Rinascimento italiano), a testimoniare una passione che si estende anche alla letteratura (Giuliani 2019, 440).

Il primo volume di *Obrazy Italii* esce nel 1911 e riscuote un enorme successo, segue pertanto nel 1912 il secondo volume, ma per il terzo bisognerà aspettare l'edizione berlinese del 1924. Negli anni successivi alla Rivoluzione d'ottobre e alla Prima Guerra Mondiale il destino condurrà Muratov esule in Europa, altra sua patria elettiva, anche se lo scrittore non lascerà mai ufficialmente la Russia. Vivrà a Berlino, Parigi, frequentando la comunità degli emigrati russi, artisti, letterati, linguisti e intellettuali in genere.

Nel novembre 1923 si trasferisce a Roma, su invito di Ettore Lo Gatto, che gli organizza un ciclo di conferenze sull'arte russa antica³. La casa romana di Muratov in Via del Babuino diviene luogo d'incontro per gli intellettuali russi e italiani – tra gli altri, Vjačeslav Ivanov, Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Vincenzo Cardarelli, Corrado Alvaro – che ogni martedì si riuniscono per discutere di arte, religione e letteratura. Il figlio Gavrijl frequenta con Dmitrij, figlio di Vjačeslav Ivanov, il liceo francese Chateaubriand.

A Roma prosegue i suoi studi di arte italiana, in particolare sulla scuola napoletana del Seicento e del Settecento, si dedica al commercio di quadri e all'attività di stimatore. «Essere a Roma, avere come guida Muratov. Adesso sembra qualcosa di fantastico, proprio come un sogno che ti lascia stordito per tre giorni. E invece quella era la realtà, la mia realtà, il mio vivere quotidiano a Roma» – racconta Nina Berberova nel suo volume di memorie *Il corsivo è mio* (*Kursiv Moj*, Berberova 1989, 227).

Fra le celebri frequentazioni dell'emigrazione russa in Italia, va ricordata anche la permanenza di Pavel Muratov a Capo di Sorrento nell'estate 1924: qui

³ *Ibidem*.

egli soggiorna con la famiglia nel famoso Hotel Pension Minerva, nei pressi della villa di Gor'kij, con cui Pavel Pavlovič è in buoni rapporti.

La sua situazione economica non stabile lo spinge a trasferirsi a Parigi, dove partecipa all'attività delle riviste russe e alla vita culturale dell'emigrazione russa fino all'inizio della Seconda Guerra Mondiale. A quel punto accetterà l'invito a collaborare con lo storico e mecenate inglese William Allen e si trasferirà in Irlanda, dove vivrà fino alla morte, sopraggiunta il 5 ottobre 1950.

I due volumi *Immagini dell'Italia*, tradotti da Adelphi, riprendono l'edizione integrale di *Obrazy Italii*, pubblicata a Berlino nel 1924 dall'editore russo Zinovij Gžebin. Il volume uscirà in Russia presso Galart dopo il crollo dell'URSS, nel 1993-94, e solo allora raggiungerà il grande pubblico, mentre nella cerchia degli *émigré* era già da tempo considerato un capolavoro.

Nella ricca postfazione al primo volume della traduzione italiana, R. Giuliani dichiara che *Immagini dell'Italia* ebbe un forte impatto sulla cultura russa e contribuì notevolmente a educare e sviluppare il gusto del pubblico (Giuliani 2019, 447). L'Italia, nella percezione che ne ha il filosofo russo Nikolaj Berdjaev, «è un elemento eterno dello spirito, il regno eterno della creazione umana. La nostalgia russa dell'Italia è nostalgia della creatività, nostalgia del libero dispiegamento delle forze, di una gioiosità solare, della bellezza in sé. L'Italia deve diventare un elemento eterno dell'anima russa» (ivi, 445-446).

Il percorso, intrapreso in Italia da Muratov, si snoda similmente a quello del Grand Tour attraverso le principali città d'arte del nostro paese, ne vive tutti i colori, i sapori, i rumori. Nel primo volume, che è quello che più ci interessa, lo studioso si sofferma su Venezia, tocca poi Padova, Ferrara, Bologna, Firenze e altre città toscane. Il secondo volume includerà la parte restante del 'viaggio': Roma, Napoli, Pompei ed infine alcune città siciliane (Palermo, Agrigento, Siracusa, Taormina).

La nostra analisi del lessico artistico, contenuto nel testo originale e nella sua traduzione, sarà estrapolata dai racconti di viaggio a Firenze e Bologna, le sedi in cui è nato e cresciuto il progetto *Lessico dei Beni culturali* (LBC).

2. I testi di Pavel Muratov nella banca dati Lessico dei beni culturali (LBC)

L'Unità di ricerca sul Lessico multilingue dei Beni Culturali (LBC) si prefiggeva, come uno dei primi obiettivi del progetto, la realizzazione di una piattaforma web di riferimento per l'uso e lo studio del lessico dei Beni culturali e la creazione di una banca dati con i corpora delle lingue coinvolte nel progetto⁴.

⁴ Obiettivo principale del progetto LBC è colmare la mancanza di strumenti adeguati e di una formazione adeguata per la diffusione delle conoscenze sul patrimonio artistico, promuovendo così lo sviluppo e la realizzazione di studi, ricerche e altre attività incentrate sul lessico delle diverse lingue in relazione alla lingua italiana nell'ambito del patrimonio artistico e culturale, a partire da quello della città di Firenze (Farina e Billero 2018, 109). Per una descrizione completa del progetto vedi il link <http://www.lessicobeniculturali.net/contenuti/il-progetto/818> (22/12/2022).

La banca dati è composta dai corpora delle diverse lingue coinvolte nel progetto, corpora contenenti testi che illustrano il patrimonio culturale: si va da testi tecnici sulla storia dell'arte a libri divulgativi, come le guide turistiche e i libri di viaggio, che trattano l'arte e la cultura italiana (*Ibidem*). I criteri di selezione dei testi sono stati: la rilevanza storico-culturale dell'opera nell'ambito specifico di studio (ad es. i testi di Vitruvio o Leonardo); la diffusione internazionale di un'opera in rapporto all'ambito di studio (ad es. le *Vite* del Vasari); il prestigio dato a livello internazionale al patrimonio italiano da parte di un'opera (ad es. i testi di Stendhal o Ruskin); la specificità dell'argomento in rapporto alla storia dell'arte italiana ed in particolare della Toscana (ad es. la *Geschichte der Renaissance* di Burckhardt) (Billero e Nicolás Martínez 2017, 208).

La banca dati LBC⁵ consente una consultazione mirata dei diversi corpora e sub-corpora, permettendo di operare confronti, quali, ad esempio, «italiano lingua originale» vs. «russo lingua originale», oppure «russo lingua originale» vs. «russo lingua di traduzione», oppure «russo di registro tecnico» vs. «russo di registro letterario». Queste operazioni di confronto possono aiutare a identificare le approssimazioni o gli errori di traduzione e costruire così informazioni lessicografiche comparative di qualità (Farina e Billero 2018, 109).

Il metodo scelto per la realizzazione dei corpora, comune a tutte le squadre linguistiche del gruppo LBC, è stato concepito, come ben sintetizzano E. Carpi e A. Pano Alamán, a partire da alcuni aspetti propri della lingua dell'arte come linguaggio settoriale: da un lato, «la genesi e l'evoluzione del linguaggio a fini artistici spiegano perché le parole legate all'arte e alla critica d'arte siano lontane dal costituire un insieme di termini ed espressioni univoche»; dall'altro, «il lessico dell'arte si colloca a metà tra i linguaggi specialistici e il linguaggio comune, e presenta un alto grado di variazione a seconda del tipo di testo in cui si trova». *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* di Giorgio Vasari rappresentano la fonte principe dei corpora multilingue in quanto Vasari introduce nel suo trattato termini che uniscono il lessico tecnico e alcuni concetti che anticipano il linguaggio della critica d'arte⁶.

Su questa base sono stati individuati due grandi blocchi tematici. Il primo comprende testi di carattere descrittivo relativi all'Italia e in prima istanza alla città di Firenze, «selezionati per la loro rilevanza culturale e interculturale» (opere letterario-biografiche e di viaggio, che consentono di comprendere i diversi punti di vista legati all'arte italiana e di ampliare così la scelta terminologica). Il secondo raccoglie testi di carattere più tecnico sull'architettura e l'arte (trattati, manuali e scritti della critica d'arte, che rappresentano una fonte essenziale di terminologia specialistica) (*Ibidem*).

Nel corpus russo al primo gruppo di testi appartengono opere ormai classiche della ricezione dell'arte italiana in Russia, tra cui in primo piano spiccano le *Immagini dell'Italia* di Pavel Muratov (*Obrazy Italii*, 1994).

⁵ Cfr. <http://corpora.lessicobeniculturali.net/ru/> (22/12/2022).

⁶ Carpi e Pano Alamán 2020 (cfr. anche Rossi, Garzaniti, Zhukova 2020).

3. Muratov a Bologna⁷

Nella visita di Muratov a Bologna sorprende l'acume dello scrittore nel cogliere lo spirito della città, 'dotta'⁸ (*učenaja*) e al tempo stesso 'grassa' (*žirnaja Bolon'ja*). Una città in cui la vivacità intellettuale, stimolata dalla presenza dell'università, si è amalgamata al tessuto sociale al punto che «un'impressione frettolosa può cogliere solo in parte quel clima intellettuale che caratterizza Bologna in misura maggiore rispetto a molte altre città italiane» (Muratov 1994, 82)⁹.

La conoscenza di Muratov dell'arte bolognese è straordinaria. Questo capitolo non è tanto dedicato alla città, ai suoi musei, alle sue chiese e agli edifici artistici, quanto all'eclettismo della scuola di pittura bolognese. Non a caso, alla fine del Settecento e nella prima metà dell'Ottocento «il viaggiatore colto e l'amante delle belle arti guardavano a Bologna come a uno dei più importanti centri artistici italiani. La fama del suo patrimonio pittorico e delle sue chiese era seconda forse solo alla fama di Roma, e valeva quella di Firenze e di Venezia» (ivi, 83)¹⁰. La scuola fondata a Bologna da Ludovico Carracci alla fine del XVI sec., insieme ai parenti Agostino e Annibale, portò negli anni allo sviluppo di un 'secondo Rinascimento', i cui protagonisti furono Domenichino, Albani e Guido Reni. Questi artisti, posti al livello dei grandi del Rinascimento italiano dallo storico conte Malvasia, che li celebrò nel suo *Felsina pittrice*¹¹ (1678), diedero fama europea alla città.

Il testo di Muratov è caratterizzato da un lessico artistico ricco, piuttosto preciso nelle denominazioni topografiche (*San Petronio, cerkov' San Džakomo Madžore*) e nella trascrizione del nome degli artisti, che spesso nei testi russi sull'arte italiana (o nelle traduzioni russe dei testi italiani) sono soggetti a molteplici variazioni.

Da un esame delle frequenze nel corpus LBC, rilevate sul motore di ricerca *Sketch Engine* (SE), il nome Brunelleschi, ad esempio, riporta 60 occorrenze nella trascrizione *Brunellesko*, mentre per *Brunelleski* solo 42. Nel testo di Muratov, la trascrizione del nome Michelangelo si attiene a quella meno frequente di *Mikel' andželo*, che nel corpus LBC mostra 535 occorrenze rispetto alle 1207 di *Mikelandželo*, variante più recente. Riguardo ai nomi dei pittori bolognesi, l'unica imprecisione riscontrata nel capitolo è relativa al cognome dei fratelli Carracci, che nella trascrizione russa *Karačči* perde la doppia *r*¹², per il resto il

⁷ L'analisi fa riferimento al capitolo su Bologna, contenuto in Muratov 1994, 81-90.

⁸ In italiano nel testo (ivi, 81).

⁹ Della citazione del testo originale di Muratov: «Его беглое впечатление отметит лишь оттенок интеллигентности, свойственный этому городу в большей степени, чем многим другим итальянским городам» (ivi, 82), ho preferito fornire la mia traduzione, poiché quella di Adelphi parla di «vago clima intellettuale che caratterizza Bologna» (ivi, 177) e a mio parere non rende fedelmente l'apprezzamento di Muratov.

¹⁰ Questa traduzione e quelle delle citazioni riportate sono tratte da Muratov 2019, 180, salvo diversa indicazione.

¹¹ In italiano nel testo (ivi, 84).

¹² Del resto, è nota la difficoltà dei russi a distinguere le geminate, che non esistono graficamente e non sono fonologicamente distintive in lingua russa. Nel testo si incontra anche la curiosa denominazione in italiano di «burratini», al posto di «burattini» (Muratov 1994, 89-90).

nome dei pittori bolognesi viene riportato secondo la tipica trascrizione russa: *Domenikino, Gvido Reni*.

Il primo tentativo di fare ordine nella trascrizione dei nomi di artisti stranieri spetta agli autori del famoso *Dizionario enciclopedico* (*Ėnciklopedičeskij Slovar'*, ĖS) di Brokgauz e Ėfron edito a San Pietroburgo nel 1890 (86 tomi). Qui troviamo i nomi di Michelangelo Buonarroti e Brunelleschi già trascritti nella variante attuale. Tuttavia, dopo la rivoluzione, quando alcune tradizioni linguistiche furono sovvertite e fu introdotta la riforma dell'alfabeto, la trascrizione dei nomi stranieri iniziò a variare. Nella traduzione russa del 1933 delle *Vite* di Vasari (*Žizneopisanija*, edizioni *Akademija*, in 2 vol.), redatta da un team di traduttori molto seri ed esperti, gli stessi nomi degli artisti italiani furono infatti trascritti come *Mikel'andželo Buonarroti* e *Brunellesko*¹³. Nella traduzione completa successiva (1956-1972, edizioni *Iskusstvo* in 4 vol.) il nome di Michelangelo compare di nuovo nella forma adottata dal *Brokgauz e Ėfron*, mentre Brunelleschi resta *Brunellesko*, perché il traduttore A. Gabričevskij riteneva che quella fosse comunque la forma più corretta.

Se alcuni tecnicismi del lessico artistico restano in italiano nel testo di Muratov, ad esempio «chiaro scuro» (Muratov 1994, 85) o «campanile» (pur trascritto in caratteri cirillici come *kampanile Džotto*)¹⁴, altri termini meritano un'attenta riflessione sul piano della traduzione.

In questa sede si prenderanno in esame alcuni lemmi specifici, particolarmente degni di nota, come *arkady* (portici), *cerkov'/chram* (chiesa/tempio), *altarnyj obraz* (pala d'altare). Di questi termini si tratterà un'analisi traduttiva in base ai riscontri rilevati nella traduzione di Adelphi (Muratov 2019) e in alcuni dizionari o strumenti traduttivi, tra cui lo stesso motore di ricerca già citato, SE.

Nel testo originale di Muratov troviamo i seguenti esempi dei termini sopra indicati:

1. В Болонье весело ходить по улицам, и даже бесконечные *аркады* не делают их монотонными и хмурыми, как в Падуе (Muratov 1994, 82)¹⁵

2. Местные жители до сих пор с гордостью указывают, что эта *церковь* больше, чем флорентийская Санта Мария дель Фьоре (*Ibidem*)¹⁶.

¹³ Nella traduzione del 1933, nel capitolo delle *Vite* del Vasari dal titolo *Žizn' Filippo Brunellesko, skul' ptora i arhitekтора florentijskogo*, nella prima nota del traduttore si legge: «Форма Брунеллеско более правильна, чем общепринятое чтение Брунеллески, которым Вазари пользуется в заглавии» (La forma Brunellesco è più corretta della più comune versione Brunelleschi, che il Vasari usa nel titolo, *mia trad.*). La trascrizione più comune resta *Filippo di ser Brunellesko*. Questa variante compare anche in altre *Vite* del Vasari (ad es. quella di L.B. Alberti). Così se ne spiega l'alta frequenza rilevata tramite la ricerca su SE.

¹⁴ Anche il nome del personaggio bolognese più caratteristico della commedia dell'arte, il Dottor Balanzone, viene lasciato in italiano nel testo (Muratov 1994, 81).

¹⁵ «Girare per le vie di Bologna è un piacere, e neppure i portici senza fine riescono a renderla monotona e tetra come Padova» (Muratov 2019, 178).

¹⁶ «Ancora oggi gli abitanti tengono a precisare, con orgoglio, che essa è più grande di Santa Maria del Fiore a Firenze» (*Ibidem*).

3. Ни Сан Петронио, несмотря на свои размеры, ни иная какая болонская церковь не заставят забыть про великие храмы Флоренции (*Ibidem*)¹⁷.

4. Он считал своим долгом не пропустить ни одной церкви, где есть алтарные образа Доменикино или Гвидо Рени (*ivi*, 83)¹⁸.

Il lemma *arkada* (portico) appare nel testo russo con una sola occorrenza, nonostante si parli dei portici di Bologna, elemento caratterizzante del profilo architettonico della città. È interessante, tuttavia, che Muratov preferisca questo termine ai più comuni *portik* o *galereja*, usati nel significato di «porticato, galleria, loggiato». Da una ricerca effettuata col motore di ricerca SE nel corpus russo del progetto LBC, *arkada* ha 29 occorrenze, *portik* 319 e *galereja* 124.

Muratov usa il termine *galereja* in un'unica accezione, quella di Pinacoteca o Museo per l'esposizione di quadri, sculture o altre opere d'arte. Un'ipotesi plausibile è che in Russia all'inizio del XX secolo questo termine fosse più usato per analogia alla denominazione della Galleria Tret'jakovskij e della Galleria Uffizi, oppure che Muratov si attenesse alla terminologia del *Brokgauz e Efron*, che includeva i lemmi *arkada* e *gallereja* (che dopo la riforma del 1961 diventa *galereja*), ma non *portik*, anche se, da una ricerca svolta nel corpus nazionale della lingua russa (*ruscorpora*)¹⁹, risulta evidente che i termini *arkada* e *portik* erano già presenti nei testi degli anni '20 e '30 del XIX secolo.

Da un'ulteriore ricerca nel corpus LBC, i risultati ottenuti sono i seguenti:

Galereja - 124 occorrenze, di cui 1 in traduzione dall'italiano (Palladio), 1 dal francese (Stendhal) ed una dal tedesco (Rilke), mentre nella maggioranza dei testi restanti, tutti russi, l'accezione usata è la stessa di Muratov.

Gallereja - 9 occorrenze, vecchia denominazione, presente nei testi della traduzione della vita di L.B. Alberti.

Vediamo in Tab.1 l'accezione dei termini *аркада*, *порттик*, *галерея* in alcuni dizionari russi e italiani monolingui²⁰.

¹⁷ «Né San Petronio, malgrado le sue dimensioni, né altre chiese bolognesi possono mettere in ombra le grandi chiese fiorentine» (*Ibidem*).

¹⁸ «Egli ritenne suo dovere non omettere neppure una chiesa, che ospitasse una pala d'altare di Domenichino o Guido Reni» (*ivi*, 180). «Pala d'altare» è al plurale nel testo russo, ma il traduttore di Adelphi ha optato per il singolare.

¹⁹ <https://ruscorpora.ru/new/> (22/12/2022).

²⁰ Nelle tabelle saranno usati il BTS (*Bol' šoj Tolkovoj Slovar' russkogo jazyka*, [Grande Dizionario della lingua russa, 2014], <http://gramota.ru/slovari/info/bts/>, 22/12/2022), il SEM (*Semantičeskij Slovar'* [Dizionario di Semantica, 1998], <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=235>, 22/12/2022), il NSIS (*Novyj Slovar' Inostrannyh Slov* [Nuovo Dizionario delle parole straniere, 2003], <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=232>, 22/12/2022) e l'AKADEMOS (*Orfografičeskij Akademičeskij resurs* [Dizionario accademico d'ortografia, solo online], <http://orfo.ruslang.ru/search/word>, 22/12/2022). Per l'italiano si ricorrerà alle definizioni del *Vocabolario Treccani*, (VT) (1997) e della *Garzanti Linguistica online* (GL). <https://www.garzantilinguistica.it/> (22/12/2022).

Tab. 1. *Arcada, Portik, Galereja.*

Аркада – Архитектурное сооружение из ряда одинаковых по форме и величине арок, опирающихся на столбы или колонны, образующих обычно галерею. (BTS)

Аркада – Ряд одинаковых по форме и размеру арок, составляющих архитектурное целое. (SEM)

Портик – Крытая галерея с колоннадой или арками, прилегающая к зданию. (BTS)

Портик – Крытая галерея с колоннами, прилегающая к зданию. (SEM)

Галерея – 1. Длинное и узкое помещение, проход, коридор, соединяющий части здания или разные здания; длинный балкон вдоль здания. // Длинное строение, с застеклёнными стенами или открытое с боков, предназначенное для прогулок, отдыха и т. п. 2. Устар. = Галёрка: 2. Верхний ярус в театре, в цирке и т. п. 4. Специальное помещение, в котором размещены для обозрения предметы искусства; художественный музей. (BTS)

Галерея – 1. Узкое крытое помещение, соединяющее части здания, а также длинный балкон вдоль здания. 2. В театре: самый верхний ярус в зрительном зале (устар.). 5. Помещение для выставки картин, скульптуры и других произведений искусства. (SEM)

Arcata – 1. In architettura, struttura ad arco o a volta cilindrica e lo spazio che essa determina; anche, organismo architettonico (portico, ponte, acquedotto, ecc.) formato dalla successione di più archi. (VT)

Arcata – 1. (arch.) Apertura ad arco; ordine di archi sorretti da colonne o piedritti. (GL)

Portico – 1. Ambiente limitato, in almeno uno dei suoi lati, da una serie di colonne o pilastri, e lungo gli altri lati da pareti continue, anche interrotte da porte o finestre; costituisce ambiente di passaggio coperto lungo le vie e intorno a piazze, cortili, rappresentando talvolta elemento architettonico distintivo di facciate o di fianchi di palazzi. *I portici di Bologna* (VT)

Portico – assente in GL

Porticato – In genere, lo stesso che *portico*; in partic., portico lungo e spazioso, o complesso di portici distribuiti lungo il perimetro di una piazza, di un cortile, di un chiostro, ecc. (VT)

Porticato – Portico lungo e largo; serie di portici. (GL)

Porticato – In genere, lo stesso che *portico*; in partic., portico lungo e spazioso, o complesso di portici distribuiti lungo il perimetro di una piazza, di un cortile, di un chiostro, ecc. (VT)

Porticato – Portico lungo e largo; serie di portici. (GL)

Galleria – 1. In senso generico, ambiente di forma allungata e di rilevanti dimensioni, destinato, oltre che a particolari funzioni, a servire di comunicazione fra ambienti contigui. In partic.: **a.** Nelle chiese, soprattutto in quelle preromantiche, bizantine e romaniche, loggiato più o meno stretto, che si svolge con una serie di archi all'interno, sopra le navate laterali, oppure all'esterno, sulla facciata, prolungandosi spesso sulle fiancate e intorno alle absidi. **b.** Nei grandi palazzi rinascimentali e barocchi, lunga sala, destinata in origine a collegare varie parti dell'edificio, divenuta poi uno degli ambienti più sontuosi di rappresentanza, e perciò sfarzosamente decorata di pitture, statue, ecc. **c.** Nei palazzi signorili, sala di rappresentanza, adibita a contenere le raccolte di opere d'arte. Di qui, il termine è passato a indicare un complesso di ambienti, di qualunque forma, destinati a raccogliere quadri, sculture e oggetti d'arte, e l'edificio stesso che li contiene. **f.** Nei teatri, denominazione delle categorie di posti, installati nelle parti più alte della sala, che negli esempi più antichi avevano l'aspetto di loggiato. (VT)

Galleria – 2. Corridoio o serie di stanze di un edificio dove si conservano o espongono opere d'arte. / Sala di esposizione e vendita di opere artistiche o di oggetti d'arredamento. 3. Nei teatri di forma tradizionale, loggione; nei teatri moderni e nei cinema, ordine di posti, per lo più a gradinata, sovrastante la platea. 5. (arch.) fila di arcatelle su facciata o absidi di monumenti romanici. (GL)

Il lemma *cerkov'* (chiesa), invece, compare nel capitolo su Bologna in due occorrenze (quelle sopracitate) al nominativo e in altre 12 sue *slovoformy* (forme declinate) per lo più con la definizione generica di chiesa, salvo due occorrenze in cui si fa riferimento alla Chiesa come stato o organizzazione religiosa: *po muzejam i cerkvjam* (per musei e chiese); *v cerkovnom gosudarstve* (nello stato della Chiesa); *brodja po starym cerkvam* (errando per vecchie chiese); *fasad samoj bol'soj iz bolonskich cerkvej, San Petronio* (la facciata della più grande delle chiese di Bologna, San Petronio); *v cerkvi San Džakomo Madžore* (nella chiesa di San Giacomo Maggiore); *slava ee chudožestvennych chranilišč i cerkvej* (la fama dei suoi depositi di opere d'arte e delle chiese); *on sčital svoim dolgom ne propustit' ni odnoj cerkvi* (considerava suo dovere non lasciare indietro nessuna chiesa); *cerkvi barokko* (chiese in stile barocco); *v zdešnich cerkvach* (nelle chiese locali); *postroit' iz nich ideal'nogo slugu voinstvujuščej cerkvi* (formare di essi il servo ideale di una Chiesa combattente); *u vysokich sten cerkvi San Frančesko* (presso le alte mura della chiesa di San Francesco); *nad krovlej sosednej cerkvi* (sui tetti della chiesa circostante).

In effetti, il termine chiesa, come si evince dalla Tab. 2, è quello più generico per indicare un luogo di culto sia cristiano, che ortodosso, di non specificate dimensioni.

Ilemmi *chram* (tempio) e *altarnyj obraz* (pala d'altare) ricorrono una sola volta, negli esempi sopraindicati. L'uso di *chram* è significativo, perché da Muratov viene usato per distinguere le chiese di Bologna da quelle fiorentine, normalmente più grandi.²¹

Tab. 2. *Chram, Cerkov', Altar', Obraz.*

Храм – Здание, предназначенное для совершения богослужений и религиозных обрядов. (BTS)

Храм – Здание для богослужения, место отправления церковных служб, религиозных обрядов. (SEM)

Tempio – Edificio sacro, luogo consacrato al culto di una divinità e concepito per lo più come dimora, permanente o temporanea, della divinità stessa che vi può essere rappresentata da un'immagine. (VT)

Tempio – 1. Edificio destinato al culto religioso; nell'antichità e in alcune religioni orientali, edificio consacrato al culto di una o più divinità, di cui è considerato la dimora. 2. Edificio dedicato al culto, alla memoria di qualcuno o di qualcosa. (GL)

²¹ In effetti nella traduzione di Adelphi si traduce *cerkov'* con «chiesa» e *chramy* con «grandi chiese» (Muratov 2019, 178) senza ricorrere mai al lemma tempio, che in italiano è in genere più usato per fare riferimento a luoghi di culto precristiano, mentre in russo (cfr. Tab.2) la definizione rappresenta un luogo generico di culto.

Церковь – 2. Здание, в котором происходит христианское богослужение. (BTS)

Церковь – 3. Здание православного храма. (SEM)

Chiesa – 3. Edificio dedicato al culto cristiano, dove i fedeli convengono per la preghiera e per assistere alle sacre funzioni. (VT)

Chiesa – 1. Edificio sacro in cui si svolgono pubblicamente gli atti di culto delle religioni cristiane. (GL)

Алтарь – 1. Место для жертвоприношений у языческих народов; жертвенник. 2. Часть храма, в которой на возвышении находится святой престол. || *прил.* Алтарный, -ая, -ое. *А-ая дверь.* (BTS)

Образ¹ – 4. Обобщённое художественное восприятие действительности, облечённое в форму конкретного индивидуального явления. **Образ**²: =Икона. (BTS)

Алтарь – 1. Главная восточная часть христианского храма (в православной церкви отделённая иконостасом), в которой находится престол, совершается богослужение. *Войти в а. Выйти из алтаря. Вести к алтарю, давать обет перед алтарём* (о церковном обряде бракосочетания). 2. То же, что жертвенник (в 1 знач.). (*) Принести (возложить) на алтарь отечества (науки, искусства) *кого-что* (высок.) -- пожертвовать кем-чем-н. ради блага отечества (науки, искусства). || *прил.* алтарный, -ая, -ое. (SEM)

Образ¹ – 5. Обобщённое отображение какого-н. явления действительности, осуществляемое при помощи индивидуальных художественных средств художника в конкретных чувственных формах.

Образ² – То же, что икона. (SEM)

Pala d'altare – [pala] tavola o tela rettangolare sulla quale è dipinta un'immagine sacra, spesso racchiusa dentro una caratteristica inquadratura architettonica; può anche essere costituita da una lastra di pietra o di marmo scolpita, o da una lastra di metallo, spesso prezioso, lavorata a sbalzo, a cesello, e sim.; è posta verticalmente sul piano dell'altare, nel mezzo, dietro il tabernacolo. (VT)

Pala – 3. Forma abbreviata di *pala d'altare*. (GL)

Altare – 1. Nelle chiese cattoliche, la tavola su cui si celebrano la messa e le altre funzioni sacre. (GL)

Nella descrizione dei luoghi bolognesi del culto cristiano Muratov non usa né *bazilika*, né *sobor* (cattedrale). Il termine *bazilika* (basilica) nella descrizione delle chiese italiane, viene usato in *Obrazy Italii* solo per citare S. Ambrogio a Milano, S. Apollinare Nuovo a Ravenna ed alcune basiliche romane, nonché quella Palladiana di Vicenza, che peraltro riporta al significato e alla funzione della basilica in epoca romana come luogo pubblico, destinato all'amministrazione della giustizia, non del culto religioso. Nella polirematica *altarnyj obraz*²², *pala d'altare*, Muratov ricorre al termine *obraz*, normalmente tradotto come immagine, icona, piuttosto che al termine *kartina*, quadro, dipinto. In effetti, dalla consultazione del corpus russo LBC, lo *slovosochetanie altarnaja kartina* non risulta essere tecnicamente appropriato nel lessico artistico, mostrando 0 occorrenze, mentre per *altarnyj obraz* - 92.

²² Al plurale si usa il più tecnico *altarnye obraza* non il più comune *obrazy*.

4. Muratov a Firenze²³

La caratteristica principale di *Immagini dell'Italia* è il fatto che il testo è stato scritto soprattutto per persone che già conoscevano l'Italia, che ci erano state, forse più di una volta, e per le quali leggere questo libro non era tanto imparare qualcosa di nuovo quanto ricordare qualcosa di familiare e conosciuto²⁴.

Le immagini dell'Italia si dispiegano su un ricco sfondo letterario: i nomi di scrittori, drammaturghi e poeti associati e ispirati da questo paese formano una serie brillante che fa onore non solo all'Italia, ma anche all'ampio background culturale dell'autore. Il capitolo su Firenze *Da San Miniato*²⁵ è pieno di citazioni in italiano dal *Purgatorio* di Dante, vi sono citati Lorenzo il Magnifico, Pico della Mirandola, vi sono menzionati Cristoforo Landino, Robert ed Elisabeth Browning²⁶. Muratov si riferisce spesso a storici e critici d'arte autorevolissimi come Vasari e Berenson²⁷.

Il lettore, per il quale l'Italia è 'terra incognita', troverà difficile orientarsi in tutti i toponimi e i nomi degli innumerevoli luoghi citati nel libro. Muratov tratta i monumenti più famosi con l'accattivante familiarità di una vecchia conoscenza che non ha bisogno di chiamare l'amico usando nome e cognome.

Ovviamente, in tali casi non si può fare a meno del commento, quindi anche la traduzione italiana è a volte più esplicita, dettagliata: «повседневная суэта горожан и приезжих на Кальцайоли или Торнабуони»²⁸ (Muratov 1994, 104); «вокруг мраморного Джованни делле Банде Нере»²⁹ (ivi, 105).

Le parole *dvorec* (palazzo) e *palacco* sono a volte usate in parallelo, cosicché *palacco* diventa una parte del nome.

1. Роберт Броунинг рассказывает, как, совершив покупку, он шел и читал на ходу найденную им книгу, [...] проходя улицу за улицей, мимо *палаццо Строцци*, мимо церкви Тринита и затем через мост, пока наконец

²³ Per l'analisi del lessico artistico su Firenze il punto di partenza sono i testi di Muratov che contengono la descrizione dei monumenti architettonici, cioè *Ot San Miniato* e *Kvatrocento* del capitolo *Florencija* (Muratov 1994, 100-24).

²⁴ Nel libro Muratov pone l'accento sui ricordi dei suoi viaggi in Italia, che ha condiviso con gli amici, da qui il 'noi' che domina il libro. Questo è stato immediatamente notato nelle prime recensioni. (Rožanov 2006, 10-11)

²⁵ La trascrizione attualmente accettata è *San-Min'jato-al'-Monte* (si veda, ad esempio, la voce su Firenze nella BRĚ: Bliznjukov, Galkina online). Nella versione russa di Wikipedia, tuttavia, è utilizzata anche la forma *San-Miniato-al'-Monte* (si veda, ad esempio, <https://ru.wikipedia.org/wiki/Сан-Миниато-аль-Монте>, 22/12/2022).

²⁶ Nel volume di *Obrazy Italii*, I, edito da Respublika (1994), che riprende l'edizione del 1923, troviamo la traslitterazione di Browning come *Brouning* (*Броунинг*), usata all'inizio del Novecento.

²⁷ Muratov cita piuttosto frequentemente Vasari (all'incirca 50 volte in tutto il volume). Nessuno degli autori citati era stato allora tradotto in lingua russa.

²⁸ «il quotidiano sfaccendare di cittadini e forestieri in via dei Calzaiuoli o in via de' Tornabuoni» (Muratov 2019, 215).

²⁹ «attorno al monumento a Giovanni delle Bande Nere» (ivi, 216).

не дошел до своего дома и не прочел всей книги. Этот дом Броунинга, «Casa Guidi», находящийся недалеко от дворца Питти³⁰ (ivi, 105).

Un raro caso in cui Muratov spiega il termine usato si trova all'inizio del capitolo *Quattrocento*:

2. Именем кватроценти называют ту эпоху итальянского Возрождения, которая заключена в пределы XV столетия (ivi, 107).

Nella traduzione italiana questa frase è omessa per ovvie ragioni.

Nei due capitoli su Firenze la cosa più interessante è il confronto dei termini usati, che coincidono totalmente o parzialmente in russo e in italiano. Ed è importante capire quali lemmi sono favoriti. Di indubbio interesse sono anche i fenomeni linguistici che sono assenti o marcati in una delle due lingue.

Consideriamo alcuni gruppi semantici³¹:

1. *Chram* – *cerkov'* – *bazilika* – *sobor* – *duomo* – *baptisterij* / tempio – chiesa – basilica – duomo – cattedrale – battistero.
2. *Stena* / muro – parete
3. *Dver'* – *vorota* – *vrata* / porta
4. *Lar'* – *larec* – [*sunduk*] / banco – cassone – [baule]

Tab. 3. *Bazilika, Sobor, Duomo, Baptisterij.*

Базилка – *Архит.* Античный и средневековый тип постройки (обычно храм) в виде удлиненного прямоугольника с двумя продольными рядами колонн внутри, расчленяющими пространство на три помещения. (BTS)

Basilica – 2. Chiesa cristiana, e in partic. l'edificio adottato dall'inizio del 4° sec. dai cristiani per le loro riunioni culturali, il cui tipo architettonico, derivato direttamente da quello della basilica romana, è costituito da un edificio a sviluppo longitudinale, diviso da colonne o pilastri in tre o cinque navate, generalmente terminato da un'abside. (VT)

Собор – 2. Главная или большая церковь в городе, в монастыре, где совершает богослужение патриарх, епископ, архимандрит. (SEM)

Cattedrale – 1. Chiesa c., e più comunem. la *cattedrale* s. f., la chiesa principale della diocesi, dov'è la cattedra, o trono, del vescovo. (VT)

Дуомо – assente come voce di dizionario

Duomo – Chiesa principale di una città, che generalmente è anche cattedrale. (VT)

Баттистерий – в христианском храме – помещение для крещения. (NSIS)

Battistero – 1. Edificio sacro annesso a una cattedrale o edificato in prossimità di questa, contenente il fonte battesimale. (VT)

Come si può vedere dalla Tab. 3, tutte queste parole appartengono allo stesso gruppo semantico (sebbene non lo esauriscano): edifici di culto.

La parola più comune sia in russo che in italiano è *chram* (*tempio*).

³⁰ «Browning racconta che, dopo l'acquisto, si era subito messo a leggere il libro [...]. Poco distante da Palazzo Pitti, *Casa Guidi* – dimora fiorentina di Browning» (ivi, 216).

³¹ Dei termini *chram* e *cerkov'* si era parlato anche in Tab. 2. in relazione al capitolo su Bologna. I capitoli su Firenze sono densi di termini artistici, per cui si potranno rilevare delle ripetizioni, che comunque si ritengono funzionali all'analisi.

In Muratov questo lemma è usato nel significato generale (3) e in quello figurato (4):

1. Все, что здесь создано, создано любовью. Храм и картина, фреска и барельеф - это все кенотафии ее долгого сна, не смерти, а только сна³² (ivi, 105).

2. Отечество - это Флоренция, она - новый Рим и новые Афины, она - храм, мастерская, место, хранимое Богом и любимое богами³³ (ivi, 109).

La successiva parola, che coincide quasi completamente per significato in russo e in italiano, è *cerkov'* (chiesa). Nei capitoli *Da San Miniato* e *Quattrocento* la parola ricorre 11 volte nell'originale e 8 volte nella traduzione, dove una volta è una citazione di Dante in italiano e l'altra è una traduzione errata, di cui parleremo più avanti. Quindi, si può dire che la differenza nell'uso di questa parola è 11: 6. Questa differenza è compensata nella traduzione dall'uso della parola *basilica*, che, come mostra la Tab. 3, è presente nel NSIS con l'etichetta (*arch.*), è cioè un termine specifico, che di solito viene spiegato o omissso nei testi divulgativi³⁴. Nonostante il libro fosse stato pensato per un lettore molto colto, Muratov evita di usare questa parola troppo specifica.

I lemmi *sobor* e «cattedrale» (in russo c'è anche *kafedral'nyj sobor* - «chiesa cattedrale») sono abbastanza vicini nel loro significato. Muratov chiama *sobor* solo Santa Maria del Fiore, limitandosi talvolta al solo nome proprio di questo monumento architettonico: «краснеющие купола собора и Сан Лоренцо»³⁵ (ivi, 101), «просторный неф Санта Мария дель Фьоре»³⁶ (ivi, 109).

Nella traduzione italiana incontriamo solo una volta la parola «cattedrale» in riferimento alle cattedrali gotiche, cioè un fenomeno che va oltre la cultura italiana.

1. Почти повсюду в его произведениях виден беспокойный дух, видна немного дикая энергия, находящаяся в каком-то родстве со скульптурами готических соборов³⁷ (ivi, 110).

È interessante analizzare l'errore del traduttore che, non tenendo conto della somiglianza dei significati di *sobor* e «cattedrale», si è lasciato trasportare da una falsa interpretazione.

2. Нигде, даже в военном лагере, даже около окруженного лесами собора, даже в товарных складах Калималы, мы не увидим человека, униженного до положения обитателя улья или муравейника³⁸ (ivi, 109).

³² «Tutto ciò che fu creato qui è opera dell'amore: templi e quadri, affreschi e bassorilievi sono tutti cenotafi del suo sonno prolungato» (ivi, 217).

³³ «La patria era Firenze, nuova Roma e nuova Atene; essa era tempio e officina, luogo benedetto da Dio e caro agli dèi» (ivi, 222).

³⁴ *Cerkov' San Miniato* (Muratov 1994, 101) e *cerkov' Trinita* (ivi, 120) sono tradotte come *la basilica di San Miniato* (ivi, 209) e *la basilica di Santa Trinita* (ivi, 216).

³⁵ «le rosseggianti cupole del duomo e di San Lorenzo» (ivi, 210).

³⁶ «l'ampia navata di Santa Maria del Fiore» (ivi, 224).

³⁷ «In quasi tutte le sue creazioni si manifesta uno spirito irrequieto, un'energia quasi selvaggia, assai prossima per molti aspetti alle sculture delle cattedrali gotiche» (ivi, 226).

³⁸ «In nessun luogo - né negli accampamenti militari, né nei pressi di una chiesa sperduta tra i boschi, né nei fondachi di Calimala - noi vedremo l'uomo umiliato al rango di semplice abitatore di un alveare o di un formicaio» (ivi, 224-25).

L'espressione *sobor, okružennyj lesami* non è facile da capire senza contesto, anche per un parlante madrelingua. Il lemma *lesa* (pl.), *impalcature* (più spesso, ma non necessariamente, *impalcature da costruzione*) è definito nel dizionario BTS nel seguente modo: «Временное сооружение, устанавливаемое у стен здания для строительных и ремонтных работ». Dovrebbe essere tradotto in italiano come «impalcatura», «ponteggio».

Sapendo che una cattedrale è «la chiesa principale o una grande chiesa di una città, di un monastero, dove il patriarca, il vescovo o l'archimandrita conducono la liturgia», è difficile immaginare che essa si ritrovi improvvisamente «spersa tra i boschi», come rende il traduttore, indotto all'errore. E certamente il contesto non corrisponde affatto all'immagine che emerge nella traduzione: il campo militare, i magazzini di Calimala, tutti questi luoghi sono accomunati dall'idea di un gran numero di persone riunite in un unico luogo, unite dal lavoro comune. Ciò ci fa capire che qui si sta parlando della costruzione della cattedrale di Santa Maria del Fiore.

Nei dizionari russi non esiste una voce di dizionario distinta dedicata al «duomo», ma il lemma può essere trovato in articoli enciclopedici dedicati ai monumenti architettonici italiani³⁹. Muratov usa questa parola nel libro, riferendosi, per esempio, alle cattedrali di Prato e Siena⁴⁰. Nelle traduzioni russe di Vasari questa parola è assente⁴¹.

Il lemma *baptisterij* è assente nel frammento che stiamo considerando, anche se Muratov usa questa parola quando si riferisce ai battisteri di Pisa e Parma. Il famoso battistero di Firenze è chiamato semplicemente «San Giovanni».

Tab. 4. *Dver', Vorota, Vrata.*

Дверь – 1. Проём в стене для входа и выхода, а также такой проём вместе с закрывающими его створками, плитой.

2. Укрепляемая на петлях плита (деревянная, металлическая, стеклянная), закрывающая этот проём. (SEM)

Porta – 1. a. Vano aperto in un muro o altra struttura per crearvi un passaggio costituito da un elemento orizzontale (*soglia*) posto a livello del pavimento, dall'*imbotte*, costituito dallo spessore del muro, e dagli *stipiti*, elementi portanti verticali posti lateralmente, che possono essere sormontati da un architrave, da un arco o da una piattabanda; anche l'infisso o l'insieme degli infissi, messi in opera nel vano per poterlo aprire e chiudere, composti in genere da un telaio fisso, ed eventuale controtelaio, ricoperti da una mostra e da parti mobili come le ante.

³⁹ Si veda la voce dedicata a Firenze nella BRĚ: Bliznjukov, Galkina online.

⁴⁰ In Muratov la parola *duomo* viene utilizzata anche in riferimento al duomo di Prato, oltre che a quello fiorentino, ed a quello di Siena (Muratov 1994, 99, 112-13).

⁴¹ Per fare un confronto: nell'originale del Vasari ci sono 200 occorrenze di *duomo*, nella traduzione ce n'è una sola: *via del' Duomo / via del Duomo*, dalla *Vita di Vittore Scarpaccia et altri* (*Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev...*, Vittore Skarpačča, 1956)

In senso generico, intendendo insieme il vano e l'infisso, oppure, indifferentemente, l'uno o l'altro. *la p. di un palazzo, della caserma, del convento, della prigione* (ma è più com., per indicare la porta principale d'ingresso in edifici di grandi dimensioni, *portone*

c. Apertura nelle mura di cinta di un centro abitato, di una città, per consentire l'entrata e l'uscita di persone, animali, veicoli (è detta propriam., in archeologia, *p. ubica*): <> in denominazioni ancora in uso nella toponomastica (VT)

Ворота – 1. Проезд внутрь какого-н. служебного строения, во двор, за ограду, закрываемый широкими створами, а также сами эти створы. (SEM)

Врата – 1. То же, что ворота (устар. высок.).

2. Двери в иконостасе, ведущие в алтарь. (SEM)

Come si può vedere dalla Tab. 4, la differenza principale tra i lemmi *dver'* e *vorota* è l'uso a cui sono destinati: per una persona che entri o esca da una stanza o per qualsiasi veicolo che entri in un cortile o in una città. Il lemma *vorota* (*porta* nel senso di 1c.) ricorre in Muratov due volte: «от ворот Флоренции к Сан Миниато»⁴² (ivi, 100) e «за городскими воротами»⁴³ (ivi, 104).

Il lemma *dver'* o *dveri* (quando indica una *porta a due ante*) lo troviamo nei significati 1-2 nei seguenti contesti:

1. Бескорыстный Донателло, вешавший кошелек с деньгами у двери своей мастерской⁴⁴ (ivi, 112).

2. В них вошла целиком судьба чудесного города, и «двери будущего», по выражению Данте, оказались закрытыми⁴⁵ (ivi, 107).

La forma plurale *dveri buduščego* è forse legata per associazione alle *dveri Ghiberti*⁴⁶ (ivi, 109) menzionate nel capitolo *Quattrocento*.

«La porta del Paradiso» è il nome tradizionalmente attribuito alle porte orientali a due ante del Battistero fiorentino realizzate da Ghiberti, che in russo

⁴² «dalle porte di Firenze conduce a San Miniato» (Muratov 2019, 209).

⁴³ «oltre le porte della città» (ivi, 215).

⁴⁴ «Donatello – che lasciava appeso alla porta della sua bottega il borsello con il denaro» (ivi, 227).

⁴⁵ «Tali creazioni, d' altro canto, accolsero compiutamente le sorti della meravigliosa città, tanto che le «porte del futuro», per usare un'espressione dantesca, in seguito si richiusero per sempre» (ivi, 220). Il traduttore dà la traduzione esatta usando il plurale *porte*, anche se in Dante *porta* è al singolare.

⁴⁶ «la porta del Ghiberti» (ivi, 224).

viene tradotto con *vrata raja* («porte del Paradiso»)⁴⁷. L'uso della forma arcaica e alta di *vrata* (vedi 1 significato) riecheggia la trama dei rilievi sulle porte e, a sua volta, si lega per associazione al secondo significato: «porte dell'iconostasi che conducono all'altare», chiamate ancora oggi «porte reali o celesti» (Buseva-Davydova online). Il lemma *dveri* viene così usato in relazione all'opera di Ghiberti quando ci si riferisce a un elemento architettonico, mentre *vrata* fa parte del nome stesso dell'opera.

Tab. 5. *Stena*.

Стена – 1. Вертикальная часть здания, помещения, сооружения. *Внутренняя, наружная с. Деревянные, кирпичные, бетонные стены. Капитальная с.* (служащая опорой кровли, не перегородка). (SEM)
2. Высокая и прочная ограда. *Крепостная с.* (SEM)

Muro – 1. a. Struttura edilizia parallelepipeda avente le due dimensioni d'altezza e larghezza notevolmente prevalenti rispetto alla terza dimensione (spessore); il termine indica quindi sia quelle parti degli edifici che ne costituiscono l'organismo strutturale portante, destinato a sostenere le coperture (*m. maestro, portante, di fondazione*), sia opere interne o esterne di altra destinazione.

b. Il plur. femm., *le mura*, è più frequente del masch., soprattutto per indicare più opere murarie considerate nel loro complesso, in quanto servono a chiudere, a recingere. Con riferimento a un ambiente, chiuso, protetto, che dà quindi sicurezza, o che, al contrario, per avere l'entrata e l'uscita impedita, limita la libertà. Più spesso con riferimento alla cinta muraria di una città. (VT)

Parete – 1. a. Nelle costruzioni, elemento verticale, piano o curvo, di un edificio, con prevalente funzione di separare i diversi ambienti sia tra di loro sia verso l'esterno; anche, e più comunem., la superficie dell'elemento che delimita l'ambiente. (VT)

I molteplici significati della parola *stena*, da una parte, e «muro» / «parete», dall'altra, possono creare difficoltà di traduzione, soprattutto quando si tratta della costruzione o della descrizione di un oggetto di grandi dimensioni. L'ausilio principale in questo caso è rappresentato dagli aggettivi, che danno una caratteristica precisa del termine, definendo la posizione del muro, la sua importanza nella costruzione, il materiale di cui è fatto: muro esterno,

⁴⁷ Si confronti: nella traduzione della *Vita di Ghiberti* del Vasari è usata solo la parola *dveri*. Ma nel resoconto citato di Michelangelo si usa la forma alta arcaica: *rajskie vrata* (Vasari, *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev... Lorenzo Ghiberti*. 1956: «... однажды и Микеланджело Буонарроти, когда он остановился посмотреть на эту работу и кто-то спросил его, красивы ли, по его мнению, эти двери, ответил: «Они так прекрасны, что достойны были бы стать *вратами* рая»).».

muro interno, muro portante, muro in muratura. Muratov utilizza più volte la parola *stena* in contesti diversi. Si tratta di mura cittadine in pietra e di una forma speciale: *zubčatye steny Florencii*⁴⁸ (ivi, 104), *mokrye kamni starinnych sten*⁴⁹ (*Ibidem*).

Si tratta di muri esterni di chiese e palazzi: *vysokie temnye steny franciskanskoj cerkvi Santa Kroče*⁵⁰ (ivi, 101); *u mramornych sten San Džovanni*⁵¹ (ivi, 119); *gladkie koričnevye steny florentijskich dvorcov*⁵² (ivi, 109).

Nei due capitoli Muratov usa 18 volte il lemma *stena* con vari aggettivi, sia nel primo che nel secondo significato; nella traduzione italiana «muro» è usato 9 volte, «parete» 5 volte, mentre in altri 4 casi la parola «muro» è stata omessa.

Oltre a *kvatročento*, Muratov introduce un altro termine appartenente all'arte italiana: *kassoně*⁵³:

1. Ничто, например, не внушает такого очарования, как живопись безвестных флорентийских мастеров на так называемых «кассонэ», то есть расписных ларцах, в которых люди кватроченто хранили свои излюбленные вещи⁵⁴ (ivi, 119).

Nella spiegazione usa la parola *larec* (cassone), che non è del tutto esatta. *Larec*, come si vede dalla definizione, indica «una piccola scatola, uno scrigno» per conservare piccole cose, gioielli. Sarebbe stato più preciso identificare il *kassone* con la parola *sunduk* (baule) (Tab. 6). Nella BRĚ il *kassoně* viene descritto come *sunduk - lar'* (BRĚ online). Nelle traduzioni russe di Vasari degli anni 1956 – 1972 questo termine è assente, e «cassone» è tradotto come *sunduk*. Nelle *Vite* del Vasari *kassone* ricorre 14 volte, mentre nella traduzione russa *sunduk* ricorre 15 volte.

Se confrontiamo le definizioni date nei dizionari, possiamo vedere che nella definizione data sia a *lar'* (banco) che a *sunduk* manca il significato 2 di «cassone»: parte di mobilio. Naturalmente, è possibile «спать на сундуке» («dormire sul baule») come nell'esempio del SEM, cioè usarla come mobile. Tuttavia, la specificità del termine «cassone», che non si esaurisce nella definizione né di *lar'* né di *sunduk*, né tantomeno di *larec*, ha costretto l'autore a utilizzare la parola italiana. Nel russo moderno questa parola può essere caratterizzata come un termine specifico: nella BRĚ si trova nella sezione «arti figurative».

⁴⁸ «le mura merlate» (Muratov 2019, 215).

⁴⁹ «le pietre fradice delle antiche mura» (*Ibidem*).

⁵⁰ «le oscure, alte mura della basilica francescana di Santa Croce» (ivi, 210).

⁵¹ «presso le mura marmoree di San Giovanni» (ivi, 239).

⁵² «sulle lisce mura brunastre dei palazzi fiorentini» (ivi, 224).

⁵³ Muratov, fornendo la definizione di «cassone», dà la sua trascrizione *kassoně*. L'ortografia attualmente accettata è *kassone* (v. Tab. 6)

⁵⁴ «Nulla, ad esempio, è tanto incantevole quanto le pitture d' ignoti maestri fiorentini sui cosiddetti «cassoni», le casse decorate in cui all' epoca era uso conservare le cose più care» (ivi, 239).

Tab. 6. *Lar', Larec, Kassone, Sunduk.*

Ларь – 2. Небольшое торговое помещение, а также большой открытый прилавок (устар.). (SEM)	Banco – 2. mobile a forma di tavolo allungato che negli esercizi commerciali separa i venditori dai compratori, a volte con vetrine per l'esposizione della merce. (GL)
Ларь – 3. Торговая палатка (обычно на рынке) (устар.). Книжный л. (SEM)	2. c Perestens. anche il banco, coperto o no con un tettino di legno o telo o ombrellone (<i>b. pubblico</i>), sul quale nei pubblici mercati è esposta e si vende la merce (VT)
Ларец – Искусно украшенный ящик (шкатулка, сундучок) для хранения мелких дорогих вещей, драгоценностей. (SEM)	Scigno – 1. a. Cofanetto, piccolo forziere di legno o altro materiale, spesso pregiato, destinato a custodire gioielli, denaro e oggetti preziosi. (VT)
Кассоне – нескл., с. (AKADEMOS)	Cassone [accr. di <i>cassa</i>] – 1. Cassa alquanto grande, per tenervi o trasportar roba, per riporvi biada, farina e sim. 2. Antico mobile costituito da una cassa rettangolare con coperchio a cerniera, che nell'arredamento trecentesco e poi fino al sec. 17° fu usato per riporvi arredi, abiti, denari o altro e servi anche come sedile. (VT) (Manca nel GL)
Сундук – Тяжёлый напольный ящик для хранения вещей с крышкой на петлях и с замком. <i>Спать на сундуке на перине.</i> (SEM)	Baule – 1. cassa con coperchio utilizzata per contenere o trasportare abiti, biancheria ecc. (GL) 1. Capace cassa da viaggio, di legno, cuoio, fibra (in passato anche di ferro), con coperchio per lo più convesso, per trasportare biancheria, vestiti e sim. (VT)

È interessante notare che la parola *lar'*, menzionata da Muratov nei significati 2-3 (SEM), non è stata tradotta:

1. На этом народном торге, где и теперь есть еще несколько *ларей* с книгами, Роберт Броунинг купил книгу, содержащую рассказ об одном старинном злодеянии⁵⁵ (ivi, 105).

Quando si traduce, è importante seguire le regole e le tradizioni della lingua ospite, quindi tradurre *sobor* come «duomo» e *cerkov'* come «basilica» è ovvio. Se prendiamo come riferimento la guida più dettagliata e autorevole di Firenze⁵⁶, nell'indice dei luoghi le basiliche di Santa Croce e di Santa Trinita compaiono anche nella sezione «Chiese» (pp. 818-819); San Miniato al Monte è elencato solo come chiesa. A sua volta, Santa Maria del Fiore si trova sia come Chiesa (818), che come Duomo (819) e come Basilica (817).

Sulla base delle analisi proposte si può concludere che la ricerca di terminologia specifica propria del lessico delle belle arti nel testo di Pavel Muratov

⁵⁵ «In questo mercato popolare, dove ancora oggi s' incontra qualche rivenditore di libri, Robert Browning acquistò il volumetto, contenente la storia di un antico crimine» (ivi, 216).

⁵⁶ AA.VV, *Guida d'Italia. Firenze e provincia*. Milano 1993 Touring Club Italiano.

Immagini dell'Italia conferma lo status canonico di questo primo esempio di critica d'arte in lingua russa, dedicato alla descrizione dei beni culturali italiani.

Si può inoltre concludere che la consultazione del corpus «Lessico dei beni culturali» rappresenta per i lessicografi, gli studiosi dei linguaggi speciali e della lingua della critica d'arte, come anche, ovviamente, per gli studi sulla traduzione divulgativa e specialistica, uno strumento assai utile per condurre analisi comparative di questo tipo, a partire dalla possibilità di usare, come termine di confronto, le traduzioni russe delle *Vite* del Vasari.

Riferimenti bibliografici

- Billero, Riccardo, e María Carlota Nicolás Martínez. 2018. "Nuove risorse per la ricerca del lessico del patrimonio culturale: corpora multilingue LBC." *CHIMERA: Romance Corpora and Linguistic Studies* 4(2): 203-16. <https://revistas.uam.es/chimera/article/view/8779> (23/12/2022).
- Énciklopedičeskij slovar'. 1891. T. 4a, 751. Sankt-Peterburg: Brokgauz & Éfron.
- Énciklopedičeskij slovar'. 1896. T. 19, 243-245. Sankt-Peterburg: Brokgauz & Éfron.
- Carpi, Elena, e Ana Pano Alamán, A., "El Corpus LBC español: bases, desarrollo y aplicaciones." In *I corpora LBC. Informatica Umanistica per il Lessico dei Beni Culturali*, a cura di Riccardo Billero, Annick Farina, e María Carlota Nicolás Martínez, 33-42. Firenze: Firenze University Press.
- Deotto, Patrizia. 1999. "Ital'janskij pejzaž u P. Muratova: vizualizacija mysli." *Russian Literature* XLV(I): 15-22.
- Deotto, Patrizia. 2002. *In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa*. Trieste: Università degli studi di Trieste.
- Deotto, Patrizia. 2021. "Il miraggio della terra promessa. Prefazione." In Pavel Muratov, *Viaggio in Puglia*, 9-13. Roma: UniversItalia.
- Farina, Annick, e Riccardo Billero. 2018. "Comparaison de corpus de langue «naturelle» et de langue «de traduction»: les bases de données textuelles LBC, un outil essentiel pour la création de fiches lexicographiques bilingues." In *JADT 18. Proceedings of the 14th International Conference on Statistical Analysis of Textual Data*, vol. 1, Domenica Fioredistella Iezzi, Livia Celardo, e Michelangelo Misuraca, 108-16. Roma: UniversItalia.
- Giuliani, Rita. 2019. "Postfazione." in Pavel Muratov. *Immagini dell'Italia*, 439-55. Milano: Adelphi.
- Muratov, Pavel. 1994. *Obrazy Italii*. Moskva: Respublika.
- Muratov, Pavel. 2019. *Immagini dell'Italia*, vol. I, traduzione di A. Romano. Milano: Adelphi.
- Muratov, Pavel. 2021. *Immagini dell'Italia*, vol. II, traduzione di A. Romano. Milano: Adelphi.
- Muratov, Pavel. 2021. *Viaggio in Puglia*, traduzione e cura di D. di Leo. Roma: UniversItalia.
- Muratova, Ksenija. 2014. "Muratov i Italija." In *Rossija-Zapad-Rossija-Zapad-Vostok. Literaturnye i kul'turnye svjazi* 2: 161-66.
- Sobranie sočinenij. Priznaki vremeni (Stat'i i očerki 1912 g.)*. 2006. Moskva: Respublika.
- Rossi, Valentina, Garzaniti, Marcello, e Zhukova, Natalia. 2020. "Il corpus LBC russo." In *I corpora LBC. Informatica Umanistica per il Lessico dei Beni Culturali*, a cura di Riccardo Billero, Annick Farina, e María Carlota Nicolás Martínez, 101-22. Firenze: Firenze University Press.
- Il vocabolario Treccani*. 1997. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

Sitografia

- AKADEMOS online: *Orfografičeskij Akademičeskij resurs AKADEMOS Instituta ruskogo jazyka im. V.V. Vinogradova RAN* (solo online). <http://orfo.ruslang.ru/search/word> (22/12/2021).
- Bliznjukov, Galkina online: Bliznjukov A. L., Galkina, *Florencija*, in *Bol'saja Rossijskaja Ėnciklopedija. Ėlektronnaja versija*. 2017. <https://bigenc.ru/geography/text/4715797> (22/12/2021).
- BRĖ online: *Bol'saja Rossijskaja Ėnciklopedija. Ėlektronnaja versija*. 2016. https://bigenc.ru/fine_art/text/2050958 (22/12/2021).
- BTS online: *Bol'soj Tolkovyj Slovar'*. 2014. <https://bigenc.ru> (22/12/2021).
- Buseva-Davydova online: Buseva-Davydova I.L., *Ikonostas*, in *Bol'saja Rossijskaja Ėnciklopedija. Ėlektronnaja versija*, 2016. https://bigenc.ru/fine_art/text/2004477 (22/12/2021).
- Deotto online: Deotto, P., *Pavel P. Muratov, Russi in Italia*. <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=129> (22/12/2021).
- GL online: *Garzanti Linguistica online*. <https://www.garzantilinguistica.it/> (22/12/2021).
- Kulakov online: Kulakov V.A., *Altarnyj obraz*, in *Bol'saja Rossijskaja Ėnciklopedija. Ėlektronnaja versija*. 2016. https://bigenc.ru/fine_art/text/1814643 (22/12/2021).
- NSIS online: *Novyj Slovar' Inostrannyh Slov*. 2003. <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=232> (22/12/2021).
- SEM online: *Semantičeskij Slovar'*. 1998. <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=235> (22/12/2021).

José Ramón Mélida, traduttore del *Lexique des termes d'art* di Jules Adeline

Elena Carpi

1. Introduzione

Nel 1887 José Ramón Mélida, storico dell'arte considerato il padre dell'archeologia spagnola e direttore del *Museo Nacional de Arqueología* dal 1916 al 1930¹, traduce e adatta per il pubblico spagnolo il *Lexique des termes d'art* dell'erudito francese Jules Adeline (1845-1909)², opera edita in patria nel 1884 e nel 1889 (cfr. Dumas 2008), e ben conosciuta anche al di fuori dei confini nazionali, come testimoniano la traduzione di cui ci occupiamo e quella inglese (Adeline 1891). Non ci sono prove di contatti tra i due studiosi, né nella corrispondenza personale di Mélida – dispersa tra l'*Archivo Histórico Nacional* di Madrid, il museo Cerralbo e il *Museo Histórico Nacional* – né in quella di Adeline, custodita dalla *Bibliothèque Patrimoniales de Rouen*. Eppure, il frammento che segue, nel quale Jules Adeline commenta ironicamente la traduzione spagnola del suo dizionario³, permette di capire che conosce-

¹ In Castañeda (1934) si trovano riassunte le più importanti notizie riguardanti la vita e l'opera di José Ramón Mélida.

² Sulla biografia e l'opera di Jules Adeline cfr. <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/adeline-jules.html> (22/12/2022).

³ Ringrazio il prof. Stéphane Rioland per avermelo segnalato.

Elena Carpi, University of Pisa, Italy, elena.carpi@unipi.it, 0000-0001-7503-6137

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elena Carpi, *José Ramón Mélida, traduttore del Lexique des termes d'art di Jules Adeline*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5.09, in Valeria Zotti, Monica Turci (edited by), *Nuove strategie per la traduzione del lessico artistico. Da Giorgio Vasari a un corpus plurilingue dei beni culturali*, pp. 115-131, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0061-5, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5

va il lavoro di Mérida, e mette in luce la sua contrarietà per la pubblicazione del *Vocabulario*⁴:

Un volume in-8, 527 pages, imprimé à Madrid, cartonné brun avec plaque or: titre de l'ouvrage dans lequel le traducteur a eu bien soin de faire figurer son nom seulement, voulant sans doute justifier l'aphorisme italien: *traduttore traditore*. Cette traduction espagnole du Lexique des Termes d'art est précédée d'un "Prologo" – J. A. (traduction de la Préface de la 1ère édition française) et de un "Advertencias del traductor" – J. R. M. Dans le texte sont intercalées 1369 vignettes, clichés des éditions françaises, beaucoup moins bien tirés et dont quelques-uns assez bizarrement mis en pages, voire même présentés à l'envers. (Adeline 1910, 345)

Benché il *Vocabulario de Términos de Arte*, pubblicato con il patrocinio della *Academia de Bellas Artes*, sia stato all'epoca, e per buona parte del XX secolo, un repertorio di indiscussa importanza per la storia dell'arte, non è mai stato studiato né dal punto di vista lessicografico né come traduzione. Con l'obiettivo di colmare almeno in parte tale lacuna, in questo capitolo⁵ si prende in esame il *modus operandi* di Mérida come traduttore, dedicando particolare attenzione al paratesto, alle integrazioni e ai cambiamenti rispetto al testo fonte, e si inizia lo studio delle creazioni neologiche presenti nel *Vocabulario*, che arricchiscono il castigliano di tecnicismi artistici. La metodologia adottata a tale scopo è quella descrittivo-contrastiva, che Lépinette (1997, 6) sintetizza con queste parole: «Su objeto está constituido por las traducciones no actuales y sus textos fuente – en cuanto que *corpus* lingüístico – que se explotan conjuntamente. El objeto de estudio es pues el binomio texto fuente-texto meta».

Il paragrafo 2 prende in esame il testo francese del 1884, studiato nella copia posseduta dalla Biblioteca Complutense con la collocazione 934897295, e consultabile nel *data base* Internet Archive, di cui la figura 1 riproduce il frontespizio.

Il paragrafo 3 analizza la microstruttura e la macrostruttura del *Vocabulario*, i risvolti ideologici dei diversi interventi sul testo fonte, così come le strategie traduttive. Come esempio delle creazioni neologiche preferite dall'autore per tradurre le entrate francesi, nel paragrafo 4 si presentano quelle relative all'ambito della fotografia, segnalate con la marca diatecnica [Fot.]. Nel paragrafo 5 vengono esposte le conclusioni.

⁴ Le parole di Adeline lascerebbero pensare all'esistenza di un'edizione sconosciuta che avesse sul frontespizio solo il nome di Mérida, dal momento che quelle consultate riportano in modo chiaro il nome dell'autore francese. Malgrado la Spagna fosse tra le nazioni firmatarie dell'Accordo di Berna del 1886, che prevedeva «che l'autore potesse esercitare diritti sulla traduzione della propria opera per dieci anni, a patto che la traduzione fosse uscita entro tre anni dalla pubblicazione dell'opera originale» (Marazzi 2018, 143), la questione delle traduzioni non autorizzate risentiva delle lacune normative del periodo precedente.

⁵ Questo studio fa riferimento al progetto PID2019-103866GB-I00 della *Agencia Estatal de Investigación* (*Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España*).

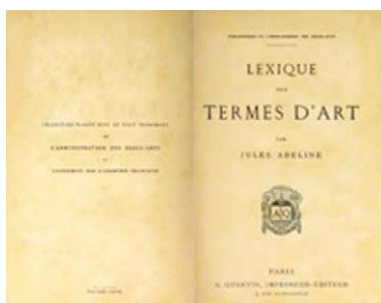


Fig. 1 Frontespizio del *Lexique des Termes d'Art*.

2. Il *Lexique des termes d'art*

Durante la preparazione di questo lavoro, sono state reperite stampe diverse dell'edizione del 1889 del *Lexique*, che consideriamo tali benché in nessuna sia esplicitamente espresso l'anno. Il data base Gallica della BNF francese riproduce una copia della *nouvelle édition*, senza data di deposito, che si conclude con una immagine che riproduce i cinque ordini architettonici, e la scritta *Hist. Arc. Tom XI part I page 30*.

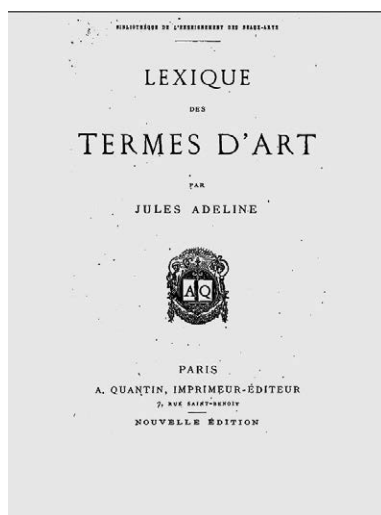


Fig. 2 Frontespizio del *Lexique des Termes d'Art* (Gallica).

La Biblioteca dell'Università del Michigan possiede una copia – con la collocazione N33.A23 1884 – il cui frontespizio fa riferimento al deposito dell'anno

1884, riporta la dicitura *nouvelle édition*, ed è priva dell'immagine finale. Inoltre, come si può notare nella figura 3, il frontespizio riproduce un'immagine diversa da quella della figura 2 e nella pagina in cui si menzionano i premi ricevuti dalla collana si citano il *Prix Montyon* e il *Prix Bordin*.

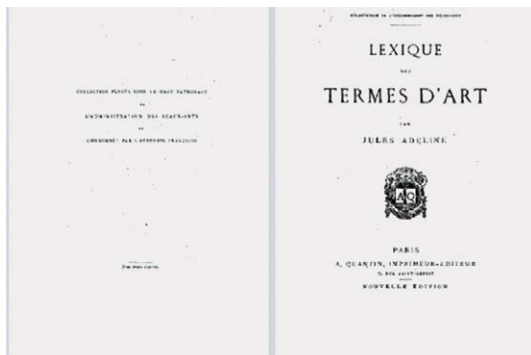


Fig. 3 Frontespizio del *Lexique des Termes d'Art* della Biblioteca dell'Università del Michigan.

Il contenuto di queste edizioni è identico a quello del 1884, le differenze sono riscontrabili soltanto in alcuni paratesti e nell'indicazione dell'editore.

Per quel che riguarda l'edizione del 1884, la macrostruttura è composta da un *Avant propos* firmato dall'autore con le iniziali J.A., cui seguono le entrate in ordine alfabetico, secondo un criterio semasiologico. Si tratta di unità lessicali semplici e pluriverbali, appartenenti alle categorie grammaticali di verbi, aggettivi, sostantivi e nomi propri.

L'*Avant propos* inizia con una riflessione dell'autore sulla peculiarità delle lingue specialistiche e, di conseguenza, di quella dell'arte e del suo lessico: «Il n'est pas de science, pas d'industrie, pas de profession, qui n'aient leur langue spéciale, langue technique et forcément ignorée des profanes. De même pour les arts, qui ont également leur langue, ou tout au moins leur vocabulaire à eux [...]» (Adeline 1884: 5). Il *Lexique* è presentato come un'opera che nasce per rispondere al crescente interesse dell'opinione pubblica per il mondo dell'arte, e per soddisfare le necessità che ne derivano:

tout le monde aujourd'hui s'intéresse aux choses de l'art et en disserte volontiers [...] il n'est personne, artistes, amateurs ou ignorants, qui ne s'empresse d'émettre un avis ou de chercher à se faire une opinion ; par suite, il n'y a pas de jour où nous n'éprouvons un embarras en présence d'une expression technique dont nous devinons bien le sens, mais dont nous hésitons à préciser la portée. (Adeline s.a. [1884], 5)

In effetti, la pubblicazione curata da Adeline si inserisce nell'ambito del progetto di divulgazione dell'arte dell'editore Quantin (Gloc-Dechezleprêtre 2002-2020: s.p.), che nel 1881 inaugura la collezione *Bibliothèque de l'Enseignement des*

Beaux-Arts, grazie alla quale: «Les hommes du monde comme les hommes de métier [...] ne seront plus exposés, faute de livres précis et réellement instructifs, à se trouver en infériorité pour la solidité des connaissances relatives à l'histoire de l'art, avec des étrangers» (Champier 1883-1884: 213).

Il frammento che segue mette appunto in luce il proposito dell'autore di realizzare un'opera destinata a un pubblico colto, che intende informarsi senza ricorrere a testi destinati agli specialisti:

Presenter une définition concise du plus grand nombre possibles de termes d'arts, tel est le but du present *Lexique*. Bien entendu, l'auteur n'a pas la prétention que son travail puisse dispenser de recourir aux grands dictionnaires et aux ouvrages spéciaux ; mais, n'omettent rien de ce qui se rapporte aux différents arts, le lexique pourra suffire, dans la plupart des cas, aux exigences d'une bonne éducation générale [...]. (Adeline s.a. [1884], 6)

Parte integrante di questo progetto sono le immagini⁶, realizzate dallo stesso Adeline, stimato incisore e disegnatore. La cura che le contraddistingue permette di comprenderne l'importante ruolo nel testo, così come la loro funzione semiotica: le illustrazioni, infatti, vengono concepite come un complemento della definizione, e permettono al lettore di comprenderla meglio:

L'illustration, d'ailleurs, complète, chaque fois qu'il est nécessaire, les définitions écrites de près de cinq mille cinq cents mots. Plus de quatorze cents figures, ajoutant l'image même des choses aux explications du texte, suppléent ainsi à ce qu'il pourrait y avoir de trop rigoureux dans la concision même qui nous est imposée par les limites de notre cadre. (Adeline s.a. [1884], 6).

3. Il *Vocabulario de Términos de Arte*

Tre anni dopo la comparsa del *Lexique*, José Ramón Mélida pubblica il suo *Vocabulario de Términos de Arte*, di cui si conservano varie edizioni. Nel 1887 se ne stampano due: una priva di paratesto, consultabile nella *Biblioteca Digital della Sociedad Española de Construcción*⁷ (1897a), e una preceduta dalla traduzione dell'*Avant propos* di Adeline e dalle *Advertencias del traductor*, che si trova sia nella *Biblioteca Digital Hispánica* sia nel *data base* delle *Bodleian Libraries* di Oxford (1987b). Quest'ultima edizione, digitalizzata in *Google Libri*, viene ripubblicata nel 1888.

3.1 Macrostruttura

Il frontespizio dell'opera illustra in modo chiaro la natura del *Vocabulario*, definito nel titolo come una traduzione del *Lexique*, corredato da nuove entrate

⁶ In questa sede non viene approfondita la parte iconografica, in quanto già trattata in Carpi (2019).

⁷ http://www.sedhc.es/biblioteca/tratado.php?ID_pubD=13 (22/12/2022).

e da note: «Vocabulario de términos de arte escrito en francés por J. Adeline. Traducido, aumentado con más de 600 voces y anotado por José Ramón Mélida del cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, adscripto al Museo Arqueológico Nacional». Così facendo, Mélida si presenta non solo come traduttore, ma anche come coautore qualificato, come indica la frase che ne ricorda l'affiliazione, e come risulta evidente anche dalla lettura delle *Advertencias del traductor*.

Come anticipavamo, l'*Avant propos* di Adeline sottolinea le caratteristiche divulgative del dizionario; nella versione spagnola prende il nome di *Prólogo* e costituisce il primo paratesto del *Vocabulario*. È possibile ritenere che la sua fedele traduzione – Mélida conserva anche la firma con le iniziali J.A. – sia un segnale del fatto che il testo castigliano si prefigga la medesima finalità. In effetti, le *Advertencias* che Mélida fa seguire al *Prólogo*, siglate J.R.M., terminano proprio con la frase: «El presente VOCABULARIO es una obra de vulgarización de conocimientos, cuya necesidad en España se dejaba sentir» (Mélida 1887, 10). Dopo la pubblicazione del *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores* nel 1788, il *Vocabulario* è infatti la prima opera lessicografica riguardante tutte le arti⁸ a vedere la luce nel nuovo secolo. Facendo ricorso a elementi extratestuali, è possibile trovare ulteriore conferma della presenza di una finalità divulgativa analoga a quella che aveva animato l'autore e l'editore francesi, nel trafiletto con il quale l'editore spagnolo manda la notizia dell'uscita del *Vocabulario* al periodico *La Ilustración Española y Americana* (LIEA):

Obra escrita en francés por M. J. Adeline, y traducida al castellano, y aumentada con un gran número de voces concernientes á las Artes y su tecnicismo, por el erudito escritor D. José Ramón Mélida. Es este *Vocabulario* una importante obra de vulgarización y de consulta, en la que se encuentra reunida una gran suma de conocimientos indispensables á todas las personas que aman o cultivan las Artes liberales, y que hasta aquí hallábanse diseminados en una infinidad de obras técnicas, de costosa adquisición. (LIEA 1888, 223).

La lettura delle *Advertencias*, che rispetta le caratteristiche del genere per quel che riguarda la *captatio benevolentiae* nei confronti del lettore e il *topos* dell'estrema difficoltà del lavoro del lessicografo e del traduttore, si rivela estremamente utile per comprendere le strategie traduttive di Mélida e i suoi interventi

⁸ In questo lasso di tempo si pubblicano solo opere dedicate a particolari ambiti specialistici delle belle arti, come il glossario nascosto *Diccionario del corte de las piedras ó definicion de las voces del arte de la Montea* di Martínez de La Torre y Asensio, traduttori del *Tratado elemental de los cortes de cantería ó arte de la montea* (1795), e il *Diccionario de Arquitectura Civil* di Bails, edito postumo nel 1802. Per approfondire questa tematica, cfr. San Vicente (1995, 40-44). Benché il XIX secolo si caratterizzi per la copiosa produzione di dizionari non accademici (Seco 1987 e Azorín Fernández 1996-1997), che si differenziano da quello della *Docta Casa* anche per l'accoglienza di tecnicismi, una sommaria analisi di questi repertori mostra che dedicano una scarsa attenzione alle entrate relative al Patrimonio.

sul testo. Il riconoscimento iniziale del debito del castigliano nei confronti del francese per quel che riguarda i linguaggi specialistici, consente all'autore di porre in primo piano la necessità di tradurre in spagnolo i tecnicismi artistici. La creazione di tali neologismi viene giustificata con l'universalità del linguaggio tecnico, generalmente di etimologia greco-latina, e che quindi «por ser los conocimientos del dominio de todos, debe ser cosmopolita» (Mélida 1887, 8).

Malgrado le ammissioni iniziali, nel testo trapela una polemica vena anti-francese, sia nella frase «¿Nacieron, por ventura en Francia o en España las voces *cimacio*, *arquitrabe*, *metopa*, propias de la arquitectura griega y de la lengua griega originarias?» (Mélida 1887, 8-9) sia nel frammento in cui l'autore parla della «peste del galicismo ó extranjerismo» (Mélida 1887, 7) come qualcosa da evitare ad ogni costo.

Riguardo alla propria traduzione, l'autore puntualizza che nel *Vocabulario* sono presenti due tipi di entrate: quelle per le quali il traduttore spagnolo si può considerare corretto, perché corrisponde pienamente al concetto espresso dal lemma straniero, e altre per le quali è stato necessario ricorrere a una riformulazione, «se expresa la acepción valiéndose de dos ó más palabras» (Mélida 1887, 8), in quanto le parole francesi «no tienen sustitución en otro idioma [...], no tiene[n] equivalente en castellano» (Mélida 1887, 7-8). Mélida sottolinea che tali traduzioni, dettate dalla necessità di dare una versione castigliana di tecnicismi considerati veri e propri *realia*, snaturano però il significato specialistico delle entrate, rendendolo meno preciso⁹.

Parlando dei propri interventi sul testo, pur rivendicando una sostanziale aderenza all'originale nella sostanza e nella forma: «Por lo demás, hemos procurado ser fieles intérpretes de los conceptos del autor, y hasta de su modo personal de expresarlos» (Mélida 1887, 9), Mélida afferma che cambiamenti, soppressioni e aggiunte sono dettate dal proposito di «[...] ofrecer á los españoles un VOCABULARIO CASTELLANO» (Mélida 1887, 10). Tale finalità viene adottata per giustificare l'introduzione di note volte a adattare l'originale alla cultura castigliana e a sviluppare concetti che «[...] ha parecido conveniente añadir» (Mélida 1887, 9), ma è soprattutto il fondamento dell'inserimento di più di 600 voci «genuinamente nacionales» (Mélida 1887, 10). L'intenzione di pubblicare un repertorio lessicografico capace di mostrare la complessità artistica della storia dell'arte spagnola, e di rivendicarne l'importanza, rende imprescindibile integrare il *Lexique* con entrate relative all'arte araba, assenti nel testo francese: «Con sólo recordar que por ocho siglos ha vivido en nuestro suelo un pueblo artista, como el árabe, del cual conservamos tanto, se comprenderá la razón y la necesidad de las adiciones» (Mélida 1887, 10). In realtà, Mélida non si limiterà ad arricchire la macrostruttura con nuove entrate ma, come si mostra nel paragrafo seguente, riscriverà anche molte definizioni riguardanti l'arte spagnola considerate inesatte o non abbastanza sviluppate.

⁹ Si veda, per esempio la traduzione di *filer* > *acusar las juntas, ante>asta del pincel, contre-imbriication> escamas no alternadas* ecc.

3.2 Microstruttura

I lemmi, che possono essere formati da una sola parola oppure da una unità polirematica (cfr. Fig. 4), sono evidenziati in grassetto e disposti su due colonne separate da una linea verticale; di fianco si trova la traduzione francese, in corsivo e, nella maggior parte dei casi, la marca diatecnica tra parentesi quadre, senza alcuna evidenziazione grafica. A destra e a sinistra di ogni pagina si trovano le prime tre lettere della prima e dell'ultima entrata della pagina. Le sottotirate, in carattere grassetto e minuscolo, sono precedute da un trattino, e sono ordinate alfabeticamente nel corpo dell'entrata principale. Le immagini vengono disposte in vario modo nel corpo dell'articolo, come mostra la Fig. 4:



Fig. 4 Esempi di impaginazione delle immagini.

Tranne per la presenza della traduzione in francese, che rende il *Vocabulario* un ibrido tra un dizionario monolingue spagnolo e uno bilingue spagnolo-francese, e del piccolo cerchio che distingue le parole nuove, la microstruttura descritta è identica a quella dell'originale.

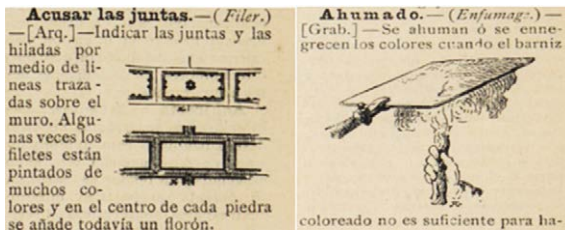


Fig. 5 Esempi di entrate aggiunte.

3.2.1 Entrate del testo fonte

In generale, le entrate francesi sono tradotte in modo fedele, benché sia possibile identificare varie tipologie di intervento sul testo:

a. Se la parola francese può assumere in spagnolo due significati diversi, in alcuni casi Mérida interviene separando le definizioni e riformulandole, come accade per la voce dell'architettura *dais* del *Lexique*, da cui derivano *doselete* e *dospel*: l'articolo *dospel* non è segnalato come nuova entrata, e viene integrato con un riferimento alla cultura spagnola: «tal es el dosel que tanto se emplea en España para cobijar los santos de las iglesias» (*s.v. dosel*). Qualcosa di simile accade con *gousset*, le cui due accezioni, illustrate da figure dell'originale francese, danno vita agli articoli *manto* [Blas.] e *tornapunta* [Arq.]; quest'ultimo si riferisce a una tipologia di trave, la cui descrizione viene ampliata.

b. Il caso inverso si verifica quando Mérida unisce due entrate francesi in una sola, come accade per le accezioni della voce *laureado*, che corrispondono alle definizioni di *lauré* e *lauréat*. Anche nel caso di *lauréat* viene aggiunto un riferimento alla cultura spagnola: «Dícese también el laureado del premio del Salón (en Francia) ó de la Exposición Nacional (en España)¹⁰».

c. Come mostrano anche gli esempi riportati nei paragrafi precedenti, Mérida inserisce notizie relative alla Spagna ogni volta che lo ritiene necessario, come aveva del resto dichiarato nelle *Advertencias s.v. coro*, dopo la descrizione di quelli delle cattedrali francesi, si può leggere: «En cuanto á España, deben citarse los coros de las catedrales de Barcelona y León, de gusto ojival, y de gusto plateresco, el de la catedral de Toledo, obra del inmortal Berruguete y de Juan de Bolonia y los de Burgos, Avila (sic) y Zaragoza» (*s.v. coro*). Tali ampliamenti non sono giustificati dalla necessità di completare un'informazione tecnica; introducono invece informazioni enciclopediche, di potenziale interesse per un pubblico ispanico, e si possono considerare dettati da motivazioni di orgoglio nazionale. Analoghi interventi si riscontrano anche in altre voci, tra le quali l'entrata *manuscrito* viene arricchita dal frammento che segue: «En España pueden citarse como manuscritos ornamentados, de la edad media, el famoso Códice Vigilano, el *Breviario de Amor*, la *Historia Troyana*, el *Apocalipsis*, de San Juan, el *Lapidario*, de D. Alfonso X, el *Devocionario*, de D.^a (sic) Isabel la Católica y el *Misal*, del Cardenal Cisneros» (*s.v. manuscrito*).

d. L'adattamento delle parole francesi alla pronuncia castigliana è un altro segno di attenzione per il lettore, come esplicita la nota riguardante la traduzione del lemma *Boule* con *Bul*: «Como Bul es nombre propio de un fabricante de muebles del tiempo de Louis XIV, aplicado por extensión á sus obras, hemos creído conveniente traducir el *Boule* francés acomodandolo á la pronunciación española» (*s.v. Bul*)¹¹.

¹⁰ Il corsivo è nostro.

¹¹ Mérida si riferisce qui all'ebanista André-Charles Boulle.

3.2.2 Le nuove entrate

Non tutte le 600 nuove entrate sono accompagnate da una marca diatecnica: la maggior parte, 387, appartiene all'architettura [Arq.], 29 alle armi [Arm.], 23 all'archeologia [Arqueolog.], 15 alla pittura [Pint.], 9 alla decorazione [Ornament.] e 4 alla ceramica [Cerám.]¹². Si differenziano dalle entrate tradotte dal *Lexique* in quanto non sono accompagnate dal corrispondente francese e da figure, tranne nel caso di *acetre*, raffigurato con l'immagine che nel *Lexique* illustra la voce *bénitier*. Come anticipavamo, molte di esse si riferiscono in modo esplicito alla storia dell'arte araba e spagnola:

Tab. 1. Nuove entrate del *Vocabulario* relative all'arte araba e spagnola.

arte araba	arte spagnola
<i>acetre, acicate, ajaraca, ajaracado, ajimez, alcabaza, alfarje, alizar, almocárabes, árabe, arábigo, arco estalactítico, arco fundamental, arqueta, arabaa, arracada, astrolabios, ataurique, brocal, canecillo, cerámica morisca, cerámica mudéjar, dedales árabes, mozárabe, mozárabes, reflejo metálico, tarabea, taracea, tarbea.</i>	<i>Academia de Bellas Artes de San Fernando, Academia Española de Bellas Artes en Roma, adarga, arcón, Armeria Real, botafumeiro, catedrales españolas, cerámica española, cerámica saguntina, cofia, cota de armas, china, Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, Escuela de Artes y Oficio, Escuela Superior de Arquitectura, Escuelas Españolas, estoque bendito, Exposición Nacional de Bellas Artes, guadameciles, hospicio, incumba, lima, lima bordón o lima bordona, lima jaira, lima mohamar, lima sencilla, lucillo o luciello, mudéjar, Museo Arqueológico Nacional, Museo del Prado, Museo de Reproducciones Artísticas, paños de ras, paños historiados, plateresco.</i>

Come mostra la tabella 1, si tratta sia di termini tecnici, sia di nomi di accademie artistiche, di scuole d'arte e di alcuni importanti musei spagnoli mancanti nel *Lexique*, che riporta solo quelli di interesse francese.

Le definizioni contengono elementi di tipo enciclopedico, come, tra le molte citabili, quella relativa a *botafumeiro*:

Nombre que se da á un gran incensario que se suspende de la techumbre de una iglesia y se pone en movimiento por medio de un mecanismo. El prototipo, del cual viene el nombre, se conserva en la catedral de Santiago de Compostela, donde esa costumbre litúrgica viene del siglo XIII y tenía por objeto purificar el aire de la iglesia, que se enrarecía por la aglomeración de peregrinos que allí pernoctaban en ciertas ocasiones. La altura del botafumeiro de Compostela es igual á la de un hombre. (*s.v. botafumeiro*)

L'articolo può inoltre contenere riferimenti alle autorità da cui deriva il lemma, come nell'esempio seguente: «Esta voz se ve usada en documentos antiguos

¹² La lista completa delle entrate aggiunte è consultabile in Carpi (2019).

y existe, además, una obra escrita en el siglo XVII, por Diego López de Arenas con el título de *Carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*» (s.v. *carpintero de lo blanco*), e nella definizione degli arcaismi *escultado, fenestra*, ecc.

Mélida inserisce anche precisi riferimenti a collezioni, luoghi e musei spagnoli, che mostra di conoscere in modo dettagliato:

los de San Fernando que se conservan en la Real Armería, están damasquinados de plata. (s.v. *acicate*)

La famosa fábrica de porcelana establecida en Madrid por Carlos III, en el Buen Retiro, llevaba el nombre de *Fábrica de la China*. (s.v. *china*)

[...] suelen hallarse en varias comarcas de España. (s.v. *dedales árabes*)

En los Museos y Colecciones particulares hay preciosos arcones de los estilos y épocas indicadas. (s.v. *arcón*)

La catedral de Toledo posee una colección de frontales del tiempo de los Reyes Católicos, magnífica y única en su género. (s.v. *frontal*)

Alcune delle nuove voci riguardanti l'arte spagnola sono in realtà riscritture di articoli francesi ritenuti non corretti, come *árabe, escuelas españolas* y *deambulatorio*, che sostituiscono *mauresque, école espagnole* e *déambuloire*. Ne rimandiamo l'analisi al paragrafo 3.2.3, per l'importante funzione svolta dalle note in questa tipologia di entrata.

3.2.3 Note

La presenza di questo apparato in un dizionario, tipologia in cui tale paratesto è generalmente assente, permette di comprendere il doppio ruolo di Mélida: l'autore spagnolo, infatti, non è soltanto un traduttore, per quanto esperto, del linguaggio specialistico dell'arte: è soprattutto uno studioso con una solida reputazione, che si sente quindi in diritto di confutare affermazioni con cui non concorda. L'aggiunta dei riferimenti a piè di pagina rende quindi il *Vocabulario* ancora più un ibrido, in quanto al genere: se, come abbiamo detto, è sia un repertorio specialistico bilingue spagnolo-francese, sia monolingue per quel che riguarda le entrate aggiunte, la presenza delle note gli conferisce una delle caratteristiche di un saggio di ricerca. Tale aspetto risalta in quelle entrate che hanno lo scopo di giustificare l'introduzione di nuovi articoli, in sostituzione di voci del *Lexique* che Mélida non intende avallare, come accade negli esempi seguenti, nei quali la polemica con l'autore francese può adottare toni molto aspri.

Nella nota alla voce *árabe*, dopo la citazione della definizione francese, si legge: «Como esa definición no es del todo exacta, y además resulta insuficiente, la hemos sustituido por la que verá el lector» (s.v. *árabe*). Il principale punto di dissenso consiste nel fatto che: «Los franceses llaman morisco al arte árabe español para diferenciarle del árabe oriental, incurriendo en visible error» (s.v. *árabe*). La dettagliata analisi contenuta nell'articolo *árabe* sostituisce l'accezione con la marca [Arch.] dell'entrata *mauresque* del *Lexique*, e rinvia a *mudéjar*, che ne completa le informazioni; l'accezione di *mauresque* accompagnata dalla marca [Art. Décorative] viene invece mantenuta s.v. *morisco*.

La lunga entrata *Escuelas españolas* prende il posto di *école espagnole*, e mostra già nella scelta del plurale la diversità di impostazione scientifica tra i due autori: «Siendo deficiente para la presente traducción el capítulo *École espagnole* del autor, hemos preferido escribirle (sic) de nuevo» (s.v. *escuelas españolas*).

Viene riscritta, accompagnata da un cerchietto, anche la definizione di *deambulatorio*, in sostituzione di *déambatoire*: la nota chiarisce che tale cambiamento è motivato dal fatto che Adeline si colloca in controtendenza rispetto a quanto sostenuto dalla critica d'arte dell'epoca: «Contra lo manifestado por todos los autores, M. Adeline dice que *deambatoire* es la antigua denominación de lo que hoy llamamos los pies de la iglesia» (s.v. *deambulatorio*).

In alcuni casi, Mélida, pur considerando non corretto l'articolo, non apporta alcun cambiamento, manifestando però in nota il proprio disaccordo. Riproduciamo per intero il lungo testo che glossa la voce *cerámica etrusca*, una vera e propria riscrittura dell'entrata di Adeline, la cui argomentazione fa risaltare l'impostazione sritenuta errata dell'autore francese¹³:

El autor ha caído en un error harto vulgar, que no podemos menos de desvanecer. La circunstancia de haberse hallado los vasos pintados con figuras rojas, negras ó blancas á que se refiere, en las tumbas etruscas, indujo á los sabios del siglo último y á los del primer tercio del presente, á clasificarlos como etruscos.

Las investigaciones posteriores han venido á demostrar, de modo palmario é indubitable, que los vasos así ornamentados son productos griegos importados á Italia, donde también hubo fabricantes griegos. Así pues, el calificativo de etrusco, que aun los presuntos inteligentes dan á los vasos pintados, carece en absoluto de razón de ser, tanto más, cuanto que los vasos propiamente etruscos ofrecen caracteres peculiarísimos en nada parecidos á los griegos, salvo en las formas, y no siempre. De estos caracteres, los que conviene señalar como constantes son: el barro, siempre negro (búcaro), y no barnizado de color negro, la ornamentación geométrica y sencilla trazada con punzón en los más antiguos, y escultórica en los más modernos. De estos últimos, son de notar los canopos y la serie variadísima de vasos en formas de peces ó con figuras diversas, mascarones, etc.— Quien desee noticias más precisas lea *L'Archeologie etrusque et romane*, por Martha, libro que forma parte de la misma colección á que pertenece el presente VOCABULARIO.

In modo analogo, correggono o puntualizzano le definizioni di Adeline, tradotte anche in questo caso alla lettera, le note che accompagnano *alcázar*, *altar*, *antigüedades*, *azulejo*, *bucráneo*, *cerámica asiria* y *egipcia*, *cerámica céltica*, *cerámica galo romana*, *cerámica griega*, *cerámica romana*, *cinzolino*, *gótico*. In questi apparati Mélida si esprime in modo molto esplicito e, come per *deambulatorio*

¹³ Particolarmente polemico appare il rinvio al *Manuel d'archéologie étrusque et romaine* dell'archeologo e antichista francese Jules Martha, pubblicato nel 1884 dall'editore Quantin come il *Lexique*. La ricerca di una traduzione spagnola del *Manuel* di Martha ha dato esito negativo, per cui dobbiamo segnalare la svista di Mélida, che sostituisce *Vocabulario* a *Lexique*.

rio, rimprovera soprattutto all'autore francese di esprimere giudizi datati: «La denominación *gótica*, preferida por el autor, ha caído en desuso, y hoy es casi vulgar [...]» (*s.v. gótico*).

Mélida utilizza le note anche per polemizzare con studiosi diversi da Adeline, come accade in quella per la voce *cerámica hispano-morisca*, nella quale accusa di scarsa precisione il creatore di tale denominazione: «La denominación hispano-morisca dada por el Barón Davilier á los productos cerámicos españoles debidos á la cultura mahometana, puede admitirse más por su conveniencia que por su propiedad». (*s.v. cerámica hispano-morisca*)¹⁴. *S.v. pasadizo cubierto* la controversia riguarda invece autori spagnoli che rimangono anonimi, ma sono probabilmente ben conosciuti dal pubblico degli specialisti, e ha lo scopo di difendere la decisione di tradurre con un calco il francese *allée couverte*: «El nombre de *Galerías*, que les han dado algunos autores españoles, es impropio; pues galería, en castellano, es un recinto con ventanas, por lo general muy grandes y rasgadas, y los *pasadizos cubiertos* son recintos sombríos sin más luz» (*s.v. pasadizo cubierto*).

Infine, quando Mélida non è soddisfatto della corrispondenza tra il lemma francese e quello spagnolo, invece di sopprimere la voce o riscriverla, segnala a piè di pagina la presenza di un problema traduttivo, come nelle frasi: «A las dos últimas acepciones no les conviene en castellano la voz *caduceo*, pues la primera de ellas parece referirse á una maza especial, no usada en España y la segunda no sabemos que tenga término propio con el cual pueda designarse» (*s.v. caduceo*). *S.v. castillo* la nota recita: «Esta doble acepción solo existe en francés», e qualcosa di analogo si può trovare anche *s.v. alcoba*: «El lector español encontrará impropria la definición de la voz *alcoba* [...]»¹⁵.

Oltre alle tipologie precedenti, si segnala anche quella che fornisce al lettore informazioni enciclopediche riguardanti la Spagna, che completano quelle dell'originale francese: «Alcázares. En España, bien conocidos son los de Toledo y de Segovia. En el mismo caso está el célebre Castillo de la Aljafería, en Zaragoza, que tanto debe á los Reyes Católicos» (*s.v. castillo*)¹⁶; «Las materias empleadas por lo común, en España para fabricar cartón piedra son: yeso mate, albayalde, aceite y cola» (*s.v. cartón piedra*); «En España no se aplica oficialmente la palabra conservador á los Directores ó encargados de los museos». (*s.v. conservador*).

¹⁴ J. C. Davillier (1823-1883). Studioso delle arti minori, pubblicò studi notevoli soprattutto sulle ceramiche e sulle porcellane, sul mobilio del sec. XVIII, sull'oreficeria e sull'arte spagnola. <https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-charles-davillier> (22/12/2022).

¹⁵ Per brevità, ci limitiamo a segnalare che si possono trovare note analoghe, che rendono conto della mancanza di un concetto francese in castigliano, o della possibilità di una migliore traduzione, nelle voci: *abigarrado, adobe, alcázar, arena, azuela, balcón, bisagra, caveau, bronce, cabujón, caparazón, cartel, corona, discípulo, edificio, estrado, galería, guarda vientos, guipiur, orfebrero, pasadizo cubierto, pila de agua bendita, rosa, tablero, teja, tirantilla*.

¹⁶ Si vedano anche *frontal, bancos de iglesia e pusinesco*.

4. Creazioni neologiche: il caso della fotografia

Il *Vocabulario* è ricco di neologismi tecnici, considerati necessari poiché vengono a colmare le lacune terminologiche di diverse aree artistiche. Per illustrare i procedimenti neologici più usati dall'autore, si presentano le entrate relative alla fotografia, arte nata in Francia negli anni 20 del XIX secolo¹⁷:

Tab. 2. Creazioni neologiche di ambito fotografico.

prestiti adattati	calchi	ampliamenti di significato
<i>collodionner</i> >colodionar	<i>châssis à rideau</i> >bastidor de cortina	<i>clisé</i> > <i>cliché</i>
<i>diaphanographie</i> >diafanografia	<i>châssis à volet</i> >bastidor de portezuela	<i>diaphragme</i> >diafragma
<i>diaphanographe</i> >diafanógrafo	<i>châssis</i>	<i>obturateur</i> >obturador
<i>gélantino-bromure</i> >gelatino-bromuro	<i>stèreoscopique</i> >bastidor estereoscópico	<i>pie</i> >pie
<i>glatynotypie</i> >glatynotypia	<i>châssis</i>	<i>virer</i> >cambiar
	<i>multiplieur</i> >bastidor multiplicador	<i>virage</i> >cambio
	<i>châssis négatif</i> >bastidor negativo	<i>degradé</i> >degradado
	<i>châssis positif</i> >bastidor positivo	<i>développer</i> >desarrollar
	<i>chambre noire ou obscure</i> >cámara negra u obscura	<i>fixage</i> >fijado
	<i>epreuve positive</i> > prueba positiva	

La maggior parte dei lemmi del *Vocabulario* distinti dalla marca [Fot.]¹⁸ compaiono per la prima volta in un repertorio lessicografico: alcuni sono destinati ad arrivare ai giorni nostri come *enfocar*, registrato nel dizionario accademico nel 1899, *diafragma*, presente in Alemany y Bolufer (1917) e *obturador*, che dovrà attendere il 1984 per entrare nel DRAE. Altri sono invece legati allo sviluppo ottocentesco della tecnica fotografica e diventeranno obsoleti come *colodionar*, *diafanógrafo*, *gelatino-bromuro* e *glatynotypia*. Il termine *desarrollar*, proposto da Mélida per *développer*, non avrà fortuna e verrà soppiantato dal latinismo *revelar*, entrato nel DRAE nel 1899. Come mostra la tabella 2, predominano gli adattamenti delle parole francesi alla grafia e alla morfologia spagnola, i calchi e gli

¹⁷ Fu infatti il francese J.-N. Niepce ad inventare nel 1826 “il procedimento di fotografia su lastra trasparente, sensibilizzata con albumina e ioduro d’argento.” Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/joseph-nicephore-niepce/> (22/12/2022).

¹⁸ *Bastidor de cortina*, *bastidor de portezuela*, *bastidor estereoscópico*, *bastidor multiplicador*, *bastidor negativo*, *bastidor positivo*, *cámara negra u obscura*, *cambiar*, *cambio*, *colodionar*, *degradado*, *desarrollar*, *diafanografía*, *diafanógrafo*, *diafragma*, *enfocar*, *fijado*, *gelatino-bromuro*, *glatynotypia*, *obturador*, *pie*, *prueba positiva*. Il lemma *diafanografía* è privo di marca, ma la definizione si riferisce all’ambito fotografico, e per questo è stato considerato.

ampliamenti di significato di unità terminologiche o lessicali, preferiti agli xenismi. La nota che accompagna la voce *galería* nel *Vocabulario* ribadisce la sensibilità del traduttore a questo riguardo: «La voz *Hall* es inglesa, y en francés no tiene sustitución. Nosotros se la hemos dado en castellano á falta de otra más propia, *Galería*, porque preferimos usar voces castellanas antes que extranjerías, cuando no son del dominio vulgar» (s.v. *galería*). Malgrado la chiarezza di tale impostazione, nel *Vocabulario* si possono trovare però entrate come *Keepsake*, *Khmer*, *Whatman*, e i calchi semiadattati *papel Whatman* e *papel Creswik*, che mostrano la difficoltà della traduzione in una lingua straniera di parole culturali nate in un ambito diverso. Anche l'uso fatto dallo stesso Mérida della parola *cliché* al posto di *clisé* permette di capire l'importanza dei parlanti nell'accettazione della traduzione di una parola tecnica nata altrove, ed entrata nella lingua come xenismo. Nel *Vocabulario*, *clisé* possiede due accezioni, quella relativa alla stampa e quella neologica riguardante la fotografia¹⁹, mentre non è riportato *cliché* in nessuno dei due significati; malgrado ciò, in tutte le definizioni marcate [Fot.] in cui ci si potrebbe aspettare *clisé*, per esempio *bastidor positivo*, *fijado*, *fotografado* ed altre, si trova invece la parola *cliché*, scritta in corsivo.

5. Conclusioni

La trasformazione del *Lexique*, pensato per il pubblico francese, nel *Vocabulario* castigliano di cui parlano le *Advertencias*, si realizza grazie alla duplice natura degli interventi di Mérida sul testo fonte. Se infatti, da un lato, Mérida si comporta da traduttore competente, rispettoso della macro e microstruttura, le cui strategie di adattamento rendono il testo comprensibile per i nuovi lettori, dall'altro è pienamente consapevole della propria qualità di studioso di storia dell'arte. La scarsa omogeneità negli interventi, - a volte un articolo viene sostituito interamente, altre lasciato così com'è, ma corredato di note che contraddicono il testo di Adeline, - induce a pensare a un lavoro forse condotto sotto lo stimolo di un editore impaziente. Sia le entrate aggiunte sia le note mostrano il duplice proposito dell'autore spagnolo di fare proprio il testo del *Lexique* dal punto di vista scientifico e di dare valore alla cultura nazionale, considerata non inferiore a quella francese. La volontà di pubblicare un'opera di *vulgarización* del lessico delle Belle Arti si traduce così nella riscrittura di un dizionario bilingue dalle caratteristiche enciclopediche, che intende far conoscere in modo rigoroso concetti poco conosciuti in Spagna. È infatti necessario sottolineare che, in questo caso, divulgazione non corrisponde a *diminutio* del contenuto scientifico: Mérida non rinuncia a usare negli articoli un registro specialistico, mentre consigli di lettura come quello che accompagna l'entrata *cerámica etrusca*, indicano come, nel momento di scrivere, il suo pensiero sia rivolto a un pubblico colto e agli specialisti della materia.

¹⁹ Nella lessicografia accademica, *clisé* dovrà attendere il *Suplemento* al DRAE 1970 per assumere anche il significato di "cliché fotográfico; nella stessa edizione verrà *cliché*: "Imagen fotográfica negativa obtenida mediante cámara oscura".

Riferimenti bibliografici

- Adeline, Jules. s.a. 1884. *Lexique des termes d'art* par Jules Adeline, Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, Collection placée sous le haut patronage de l'Administration des Beaux-Arts et couronnée par l'Académie Française, Albert Quantin. Paris: Imprimeur Éditeur, 7 rue Saint-Benoit.
- Adeline, Jules. 1887a. *Vocabulario de términos de arte. Escrito en francés por J. Adeline; traducido, aumentado con más de 600 voces y anotado por José Ramón Mélida [...]*. Madrid: La Ilustración Española y Americana. http://www.sedhc.es/biblioteca/tratado.php?ID_pubD=13 (22/12/2022).
- Adeline, Jules. 1887b. *Vocabulario de términos de arte. Escrito en francés por J. Adeline; traducido, aumentado con más de 600 voces y anotado por José Ramón Mélida [...]*. Madrid: La Ilustración Española y Americana.
- Adeline, Jules. 1888. *Vocabulario de términos de arte. Escrito en francés por J. Adeline; traducido, aumentado con más de 600 voces y anotado por José Ramón Mélida [...]*. Madrid: La Ilustración Española y Americana.
- Adeline, Jules. s.a. [1889]. *Lexique des termes d'art* par Jules Adeline, Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, Collection placée sous le haut patronage de l'Administration des Beaux-Arts et couronnée par l'Académie Française, Albert Quantin. Paris: Imprimeur Éditeur, 7 rue Saint-Benoit.
- Adeline, Jules. 1891. *Adeline's Art Dictionary containing a complete index of all terms used in Art, Architecture, Heraldry and Archaeology*. Translated from the French and enlarged with nearly 2.000 illustrations. London: J.S. Virtue and Co., Limited, Art Journal Office. <https://play.google.com/books/reader?id=vooZAAAAYAAJ&hl=it&pg=GBS.PP8> (22/12/2022).
- Adeline, Jules. 1910. *Le Logis et l'Œuvre*. Lille: Imprimerie L. Danel.
- Alemany y Bolufer, José. 1917. *Diccionario de la Lengua Española*. Barcelona: Ramón Sopena.
- Azorín Fernández, Dolores. 1996-1997. "La lexicografía española en el siglo XIX: del Diccionario a la Enciclopedia." *ELUA* 11: 111-22.
- Carpi, Elena. 2019. "El Vocabulario de términos de arte de J.R. Mélida: discurso e imagen." In *Imagen y discurso técnico-científico en español. Léxico, análisis discursivos, obras de especialidad*, a cura di Matteo De Beni, 19-40. Mantova: Universitas.
- Castañeda, Vicente. 1934. "Necrologías. El Excmo. Sr.D. José Ramón Mélida." *Boletín de la Real Academia de la Historia* CIV (1): 1-12.
- Champier, Victor. 1883-1884. "La bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts à l'Institut." *Revue des arts décoratifs* 4: 213-15.
- Dumas, Véronique. 2008. "Adeline, Jules." In *Dictionnaire critiques des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, a cura di Philippe Sénéchal e Claire Barbillon. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art (INHA). <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/adeline-jules.html> (22/12/2022).
- Gloc-Dechezleprêtre, Marie. 2002-2020. "L'imprimeur-éditeur Quantin et l'architecte Édouard Corroyer (1835-1904)." In *Le livre d'architecture, XV^e-XX^e siècle: Édition, représentations et bibliothèques*, a cura di Béatrice Bouvier e Jean-Michel Leniaud, 75-88. Paris: Publications de l'École Nationale des Chartes. <http://books.openedition.org/enc/1111> (22/12/2022).
- Lépinette, Brigitte. 1997. "La historia de la traducción. Metodología, Apuntes bibliográficos." *LynX Documentos de Trabajo* 14. Valencia: Centro de Estudios sobre Comunicación Interlingüística e Intercultural. <http://www.histal.ca> (22/12/2022).

- LIEA: *La Ilustración Española y Americana*. 1888. 30 de Noviembre, XXXII (44).
- Marazzi, Elisa. 2018. "Publicare traduzioni nel secondo Ottocento. Le strategie degli editori italiani nell'archivio Hachette." In *Archivi editoriali. Tra storia del libro e storia del testo*, a cura di Virna Brigatti, Anna Lisa Cavazzuti, Elisa Marazzi e Sara Sullam, 137-54. Milano: Unicopli.
- Mélida, José Ramón. 1887. "Advertencias del traductor." In Adeline 1887b. *Vocabulario de términos de arte. Escrito en francés por J. Adeline; traducido, aumentado con más de 600 voces y anotado por José Ramón Mélida [...]*, 7-10. Madrid: La Ilustración Española y Americana.
- Martínez de La Torre, Fausto, e Josep Asensio. 1795. "Diccionario del corte de las piedras ó definicion de las voces del arte de la Montea." In Simonin, s.n. 1795. *Tratado elemental de los cortes de cantería o arte de la montea [...]*, 5-15. Madrid: Imprenta de la viuda de Josef García.
- Real Academia Española. 1899. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta de los Sres. Hernando y Compañía.
- Real Academia Española. 1984. *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, t. IV. Madrid: Incógnito-Papel, Espasa-Calpe.
- Real Academia Española. 1970. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Rejón de Silva, Diego Antonio. 1788. *Diccionario de las Nobles Artes para instruccion de los Aficionados, y uso de los Profesores*. Contiene todos los terminos y frases facultativas de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, y los de la Albañilería ó Construccion, Carpintería de obras de fuera, Montea y Canteria etc. con sus respectivas autoridades sacadas de Autores Castellanos, segun el método del diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española por D. D. A. R D. S. Segovia: Impr. de A. Espinosa.
- San Vicente, Félix. 1995. *Bibliografía de la Lexicografía Española del Siglo XVIII*. Padova: Piovan Editore.
- Seco, Manuel. 1987. *El nacimiento de la lexicografía española no académica, Estudios de lexicografía española*, 129-151. Madrid: Paraninfo.

Glossaire terminologique collaboratif et Data-Driven Learning dans le cadre de la traduction du lexique artistique

Christina Dechamps

1. Introduction

De nombreux articles présentés dans ce volume démontrent, à divers titres, les qualités indéniables du corpus *Lessico dei Beni Culturali (LBC)*. Le principal objectif de notre texte est de souligner l'intérêt d'un tel corpus dans la formation initiale en traduction spécialisée. Notre étude¹ s'insère dans une réflexion plus vaste sur la (les) méthodologie(s) à adopter pour former de futurs traducteurs mais aussi sur le concept de compétence stratégique développé par Amparo Hurtado Albir (2008, 2019) dans le cadre des recherches du groupe PACTE de l'Université Autonome de Barcelone² et celui de Data-Driven Learning - ou Apprentissage sur Corpus - proposé par Boulton et Tyne (2014).

2. De la didactique des langues à la didactique de la traduction

À la fin du 20^e siècle, avec l'avènement de l'approche communicative, apparaît le concept de tâche défini comme étant « a piece of classroom work which involves learners in comprehending, manipulating, producing or interacting in

¹ Étude financée par la FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, dans le cadre du projet UIDB/LIN/03213/2020 et UIDP/LIN/03213/2020 du Centro de Linguística da Universidade NOVA de Lisboa / Linguistics Research Centre of NOVA University Lisbon.

² Voir <https://grupsderecerca.uab.cat/pacte/es> (22/12/2022).

the target language while their attention is principally focused on meaning rather than form » (Nunan 1989, 19). Ce concept largement repris et développé par le Cadre européen commun de référence pour les langues (CECRL) est à la base de la perspective actionnelle, où l'enseignement de la langue est centré sur l'apprenant considéré comme un acteur social. À la suite, les études en didactique des langues renforcent la nécessité de mettre en place dans les classes de langue le projet d'apprentissage ou projet pédagogique (Perrichon 2009, Puren 2011) qui, en se déroulant sur plusieurs semaines ou même mois, se veut plus ambitieux que la tâche, même si conceptuellement la distinction n'est pas toujours très claire chez les didacticiens. Ainsi, dans la pratique, on assiste à un retour en force de la pédagogie de projet défendue par certains pédagogues – dont Célestin Freinet - au début du 20^e siècle. Le projet - ou macro-tâche - est ainsi vu comme une production concrète, une construction collective qui, en résolvant une série de problèmes, produit un ensemble d'apprentissages chez les apprenants.

Parallèlement à cette évolution méthodologique, le concept de compétence stratégique, définie par le CECRL comme la compétence qui se réfère aux stratégies considérées comme « tout agencement organisé, finalisé et réglé d'opérations choisies par un individu pour accomplir une tâche qu'il se donne ou qui se présente à lui » (2001, 15), s'impose peu à peu.

Maintenant, en quoi ces considérations sont-elles pertinentes dans le cadre de la formation de futurs traducteurs de textes spécialisés ? Ces principes défendus actuellement en didactique des langues sont en réalité tout à fait applicables à ce type de formation, partant du principe que ce qui est pédagogiquement valable dans l'enseignement/apprentissage des langues étrangères peut l'être, *mutatis mutandis*, dans celui de la traduction, notamment spécialisée. Ce rapprochement est visible dans les travaux du groupe PACTE, particulièrement dans le projet NACT³ qui travaille à la rédaction de descripteurs de la compétence en traduction et qui s'inspire, sans l'ombre d'un doute, du CECRL et des fondements de la formation par compétences.

Dans cette optique, il convient que les cours de traduction spécialisée soient organisés autour d'un projet qui, en plus d'un certain apprentissage linguistique, puisse favoriser l'acquisition d'une réelle compétence en traduction, et plus particulièrement, l'acquisition de la compétence stratégique, telle qu'elle est définie par Hurtado Albir (2008, 29) et que l'on retrouve également dans le référentiel de compétences du réseau EMT – European Master's in Translation⁴ (2017, 7). Pour rappel, cette compétence est transversale à toutes les autres, développant chez le traducteur une capacité à résoudre les problèmes qui se présenteront à lui dans tout le processus de traduction.

En ce sens et pour son aspect éminemment pratique, le projet se présente aussi comme un premier pas vers la professionnalisation des futurs traducteurs, en misant sur des tâches authentiques pour sa concrétisation.

³ Voir <https://grupsderecerca.uab.cat/pacte/es/proyectonact> (22/12/2022).

⁴ Voir https://commission.europa.eu/resources-partners/european-masters-translation-emt/european-masters-translation-emt-explained_fr (22/12/2022).

3. De la terminographie bilingue au projet d'apprentissage

Sur la base de ces dernières considérations, la question suivante se pose : quel type de projet d'apprentissage choisir ?

À la lecture des différents travaux de Jean Binon et de Serge Verlinde (1999, 2001, 2003 et 2006) et de Dirk Siepmann (2006), du côté francophone, et de Teresa Lino (2001) et Isabel Desmet (2004), du côté lusophone, travaux qui prônent les bénéfices de la lexicographie/terminographie bilingue d'apprentissage, spécialement dans le cadre de l'enseignement/apprentissage de la langue étrangère, l'élaboration d'un glossaire terminologique bilingue a surgi comme une idée de projet effectivement approprié au contexte de la formation en traduction, sachant que, dans le cas présent, ce glossaire relèverait plutôt de la terminographie bilingue d'apprentissage.

Rappelons que, pour Binon et Verlinde, le dictionnaire d'apprentissage est « un ouvrage de référence qui se fonde principalement sur deux qualités : pertinence de la sélection des matériaux décrits et explicitation systématique des informations concernant ces matériaux » (2006, 84) afin de faciliter le décodage et l'encodage.

De cette façon, pour construire des ouvrages terminographiques bilingues d'apprentissage où convergent les préoccupations du terminographe, du professeur de langue, de l'apprenant mais aussi du (futur) traducteur, il est nécessaire de repenser à leur macrostructure et microstructure.

En ce qui concerne la microstructure, Desmet (2004) préconise l'introduction des informations suivantes : indication de l'unité lexicale sous sa forme lemmatisée, indication du sous-domaine de spécialité, informations paradigmatiques (synonymes, antonymes, etc.), morphologiques, syntagmatiques (phraséologie et collocations), sémantiques, conceptuelles ou encyclopédiques, pragmatiques, documentaires et textuelles. La finalité d'une description aussi minutieuse est de bien mettre en évidence les problèmes d'équivalence qui existent entre deux langues naturelles et auxquels tout terminographe est confronté dans un projet de terminographie bilingue, mais aussi tout traducteur dans son travail. De plus, ce travail descriptif a pour objectif d'aider le traducteur à résoudre ou, du moins, à adopter les meilleures stratégies pour contourner les vides conceptuels et linguistiques qui se présentent à lui, bien plus nombreux en langue de spécialité qu'on pourrait le penser. Cela est d'autant plus important alors que la plupart des ouvrages terminographiques bilingues/multilingues ont plutôt tendance à présenter un mirage d'isomorphisme, bien loin de la réalité.

Par ailleurs, pour répondre également aux besoins du (futur) traducteur au niveau du décodage mais surtout au niveau de l'encodage, la macrostructure du glossaire doit se fonder avant tout sur la compilation des principales difficultés d'ordre terminologique ressenties dans la pratique. En d'autres mots, il est préférable de privilégier un nombre moins élevé d'entrées pour cibler une description plus complète et utile.

Dans le cadre de la construction d'un glossaire en tant que projet d'apprentissage, à la différence des dictionnaires d'apprentissage évoqués par les auteurs cités ci-dessus, ce sont les apprenants eux-mêmes qui sélectionnent et traitent

l'information terminologique pour créer ce que Robert Galisson (1981) appelait un «autodictionnaire personnalisé».

De plus, il est essentiel que ce glossaire devienne un projet réellement collaboratif où la coopération entre pairs est essentielle et, afin de donner plus d'envie au projet en soi, qu'il soit repris par chaque groupe-classe pour être corrigé et enrichi, étant ainsi par définition évolutif.⁵

4. Et le Data-Driven Learning?

Pour dépasser les problèmes terminologiques et discursifs rencontrés dans les textes à traduire et, de là, élaborer et enrichir les fiches terminologiques du glossaire, il est pertinent de recourir à différents corpus et de mettre en place les principes pédagogiques du Data-Driven Learning. Cette approche méthodologique, appelée aussi Apprentissage sur Corpus en français, est définie par Alex Boulton et Henry Tyne (2014)⁶, ses principaux défenseurs dans le milieu francophone, comme étant une démarche pédagogique largement inspirée de la linguistique de corpus de sorte à faciliter une exposition directe des apprenants aux données linguistiques et discursives authentiques. Si, à la base, cette méthodologie a été conçue pour optimiser l'enseignement/apprentissage des langues étrangères, en raison du modèle d'apprentissage inductif et constructiviste qu'elle promeut, elle s'applique assez naturellement à l'enseignement pratique de la traduction, même si, dans la pratique, les corpus sont encore paradoxalement peu présents dans ce contexte, du moins de façon systématique et encore moins dans la concrétisation d'un projet d'apprentissage tel qu'un glossaire terminologique. Pourtant, les corpus, qu'ils soient déjà disponibles ou conçus expressément à cet effet, présentent l'avantage, en tant que source directe d'informations linguistiques et discursives⁷, de renforcer l'esprit critique et l'autonomie des futurs traducteurs dans la gestion de l'information terminologique et discursive et de développer ainsi cette compétence stratégique en traduction évoquée ci-dessus.

5. Lexique spécialisé et traduction

Dans le cadre de deux unités d'enseignement à la Faculté des Sciences Sociales et Humaines de l'Université NOVA de Lisbonne (NOVA FCSH), intitulées «Pratique de la Traduction Technique et Scientifique FR-PT» et «Pratique de la Traduction des Sciences Sociales et Humaines PT-FR», nos étudiants sont invités à traduire, entre autres, des textes relevant des domaines de l'architecture et de l'histoire de l'art (art gothique et art de la Renaissance, plus spécifiquement) et aux ni-

⁵ Rappelons que l'évolution de ce glossaire est circonscrite à l'introduction des fiches des termes jugés difficiles par les étudiants.

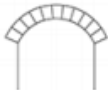
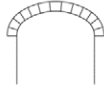
⁶ Voir aussi Tyne (2013).

⁷ Les ouvrages lexicographiques et terminographiques sont ici considérés comme des sources indirectes, en raison de l'accès indirect du lecteur au(x) corpus qui a(ont) servi à l'élaboration de ces mêmes ouvrages. Voir Boulton et Tyne (2014).

veaux de spécialisation divers, c'est-à-dire allant de l'article journalistique de grande diffusion à l'article scientifique publié dans des revues spécialisées, en passant par le document pédagogique destiné à de futurs architectes ou historiens de l'art.

En guise d'exemple, pour l'histoire de l'art, l'une des séries de textes sélectionnés comportait des articles de presse sur l'éventuelle découverte de la *Bataille d'Anghiari* de Léonard de Vinci dissimulée derrière la fresque de Vasari, *La Bataille de Marciano à Val di Chiana* au Palazzo Vecchio de Florence⁸, mais aussi des articles scientifiques d'historiens de l'art portant sur les techniques de la peinture murale à fresque à la Renaissance.⁹ Ces séries de textes abordant les mêmes thématiques, mais de plus en plus spécialisés, donc chaque fois plus complexes, présentent l'avantage de sensibiliser les étudiants aux variations terminologiques et discursives qui existent d'un écrit à un autre et qui peuvent se révéler problématiques au moment de la traduction.

Parmi les difficultés majeures rencontrées par les étudiants, il y a la question de la variation (para)synonymique et de l'équivalence en terminologie. Loin de la logique wüstérienne qui préconisait pour chaque concept un terme unique, en réalité, un concept bien défini connaît assez souvent plusieurs dénominations et la terminologie qui se réfère à l'architecture et à l'art n'y échappe pas.

concept		FR	PT
 <p>1 centre 2 angles</p>	Arc surbaissé	Arc bombé Arc en segment de cercle Arc segmentaire	Arco abaulado Arco rebaixado
 <p>3/5 centres Sans angle</p>		Arc en anse de panier	Arco abatido Arco asa de cesto Arco de volta abatida Sarapanel

Dans ce tableau 1, pour nommer les deux types d'arc représentés et facilement confondus (la différence réside dans la présence ou non d'angles à l'intersection de l'arc et des piédroits ou, en d'autres mots, dans le fait que ces arcs aient un ou plusieurs centres), il existe plusieurs dénominations, en français comme en portugais, qu'il va falloir parfois bien distinguer en fonction des traits conceptuels spécifiques auxquels elles renvoient mais aussi en fonction de leur utilisation en contexte quand ces termes sont réellement synonymes. Ainsi, un *arco de escarção* renvoie bien à un



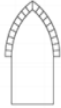

⁸ Voir, par exemple, les articles suivants : <https://expresso.pt/actualidade/sondas-podem-ter-encontrado-obra-de-leonardo-da-vinci=f711182> (22/12/2022) et <https://www.publco.pt/2020/10/08/culturaipsilon/noticia/batalha-anghiari-leonardo-vinci-afinal-existiu-1934496> (22/12/2022).

⁹ Voir, par exemple, l'article suivant : <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/rgmr/item/98554#c=0&m=0&s=0&cv=0> (22/12/2022).

arc bombé mais où l'arc de cercle est très peu élevé, contrairement aux autres arcs bombés où cet arc de cercle est seulement peu élevé (*arco abaulado*, *arco rebaixado*).

Les dénominations «en anse de panier» / «asa de cesto», quant à elles, sont plus utilisées dans un discours de (semi)-vulgarisation scientifique en raison de l'image concrète de la métaphore employée dans la dénomination, à l'opposé de *arco abatido* ou *arco de volta abatida* utilisés dans un discours plus technique. On assiste au même type de variation avec «arc en fer à cheval» vs «arc outrepassé» / *arco de/em ferradura* vs *arco ultrapassado* où, de nouveau, la métaphore qui se réfère à un objet concret («fer à cheval» / *ferradura*) inscrit les dénominations dans un discours de vulgarisation scientifique.

Par ailleurs, il faut aussi relever des variations plus subtiles au niveau notamment de l'emploi (ou non) des prépositions, comme les variantes en français «arc de plein cintre», «arc plein cintre» et «arc à plein cintre», ou «arc ogive», «arc d'ogive» et «arc en ogive», ou encore, en portugais, avec les variantes *arco de ferradura* et *arco em ferradura*.

concept	FR		PT	
	Arc en plein cintre Arc plein cintre Arc à plein cintre		Arco pleno Arco de pleno centro Arco de volta perfeita Arco de volta inteira Arco de meia volta Arco de meio ponto Arco redondo Arco romano	
	Arc brisé Arc ogive Arc-ogive Arc d'ogive Arc en ogive Arc ogival	Arc en tiers-point	Arco quebrado Arco de ogiva Arco em ogiva Arco ogival	Arco em ogiva simétrica
		Arc lancette		Arco lanceolado
	Arc byzantin Arc en fer à cheval Arc en trou de serrure Arc maure Arc mauresque Arc outrepassé		Arco árabe Arco de ferradura Arco em ferradura Arco mauro Arco mourisco Arco ultrapassado	

Il faut encore signaler les variations au niveau orthographique, comme par exemple, «arc ogive» qui, dans certains textes, s'écrit avec un trait d'union («arc-ogive»). Ou encore «fresque» qui peut être traduit en portugais par *fresco* ou *afresco*, deux variantes synonymiques recensées dans les grands dictionnaires portugais de référence¹⁰ et complètement concurrentes.

Ce dernier exemple renvoie également aux variations diatopiques. *Afresco* est d'un usage plus fréquent au Brésil, contrairement à *fresco* qui l'est plutôt au Portugal.

¹⁰ Voir <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/fresco> (22/12/2022) et <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/afresco> (22/12/2022).

Malgré leur pertinence, toutes ces variantes terminologiques se trouvent encore très peu décrites dans les ouvrages lexicographiques et terminographiques usuels que tout traducteur a l'habitude de consulter.

6. Lexique spécialisé et corpus

Ainsi, face à la question de la variation terminologique évoquée ci-dessus, parfois assez déstabilisante mais à ne pas dédaigner dans la traduction des textes et, par la suite, dans l'élaboration des fiches terminologiques, les étudiants sont amenés, afin de mieux cerner l'emploi de certaines dénominations, à consulter systématiquement des corpus comparables dans les deux langues, comme le préconise le Data-Driven Learning.

Ces corpus consultés peuvent déjà être disponibles, comme c'est le cas du corpus LBC, ou à constituer par les étudiants eux-mêmes en fonction du type de traduction à réaliser. Cette collecte de textes qui répond aussi aux principes défendus par le Data-Driven Learning, même si elle débouche sur un corpus de taille réduite, permet à ces futurs traducteurs d'aller plus loin dans leur initiation à la linguistique du corpus, en se positionnant sur le degré de comparabilité des textes à sélectionner mais aussi en faisant leurs premiers pas dans la manipulation de logiciels de traitement textuel, tels que les concordanciers. Il est évident que plus cette sélection de textes est pertinente, plus la recherche terminologique qui s'ensuit est efficace pour la résolution de problèmes rencontrés et participe à une meilleure qualité des traductions et des fiches terminologiques du glossaire.

Cependant, les corpus constitués et enrichis par chaque groupe-classe peuvent se révéler peu efficaces en ne répondant pas toujours aux questions soulevées par l'emploi ou non de certains termes. Dans ces cas, il convient de pouvoir compter sur un corpus spécifiquement dédié au domaine concerné. En ce qui concerne la traduction de textes appartenant au domaine de l'architecture et de l'art, le corpus LBC comporte de nombreux avantages. Même s'il est consacré plus spécifiquement au patrimoine culturel italien, il apporte tout de même des réponses aux doutes terminologiques surgissant dans les textes relevant du domaine artistique en général. Disponible gratuitement sur Internet¹¹ et facilement consultable grâce à l'interface mise à la disposition des internautes, le corpus en langue française dont le traitement textuel a été réalisé par le logiciel Sketch Engine (Killgarrieff 2014), comprend 3 164 995 mots distribués sur 252 textes de typologie variée¹² couvrant la période allant du 15^e au 21^e siècle (Farina, Sini 2020). Le corpus en langue portugaise, quant à lui, est encore en préparation en vue de sa future intégration dans le corpus LBC.

Il faut aussi savoir que l'interface permet d'affiner la recherche, en sélectionnant, par exemple, le type de textes (textes de vulgarisation, dictionnaires,

¹¹ Voir http://corpora.lessicobeniculturali.net/noske/run.cgi/first_form (22/12/2022).

¹² Le corpus français rassemble des textes des quatre grandes catégories suivantes : textes de vulgarisation, dictionnaires, textes techniques et textes littéraires.

textes littéraires et/ou textes techniques), la langue (originale ou de traduction) ou encore la date de rédaction.

En guise d'exemple, il est intéressant de reprendre deux des concepts présentés au tableau 2 et d'en observer les variantes dans le corpus LBC français, sachant qu'ici, les résultats provenant de textes qui sont en réalité des traductions¹³ ne seront pas considérés. Ainsi, «arc en plein cintre», «arc plein cintre» et «arc à plein cintre» sont bien attestées dans ce corpus LBC qui nous apprend par la même occasion que le terme complexe «arc plein cintre» est de loin le plus fréquent¹⁴. Ce corpus confirme également l'utilisation des termes complexes «arc brisé», «arc ogive», «arc d'ogive», «arc en ogive», «arc ogival», «arc en tiers-point» et «arc lancette», mettant tout de même en évidence un emploi nettement plus fréquent pour «arc ogive»¹⁵, quelle que soit la période temporelle, suivi de loin par «arc d'ogive» et «arc brisé» relativement au nombre d'occurrences relevées par le logiciel.

The screenshot shows the NoSketch Engine search results for the query 'arc'. The interface includes a search bar with 'arc' entered, a corpus selection dropdown set to 'Corpus LBC Francese', and a search button. Below the search bar, a query summary shows 'Query arc 1,789 > Positive filter (excluding KWIC) ogives 253 (64.79 per million)'. The results are displayed in a table with columns for document ID (doc#) and text snippet. The snippets show various uses of 'arc' and 'ogive' in historical and architectural contexts.

doc#	Text Snippet
doc#108	des formerets des voûtes. Les arêtes (arcs ogives) des voûtes des porches se composent de
doc#108	pureté de lignes qui séduit dans les voûtes en arcs d' ogives , qu'il les alourdit et fait craindre
doc#108	pureté de lignes qui séduit dans les voûtes en arcs d' ogives , qu'il les alourdit et fait craindre
doc#108	à contre-buttre la poussée des voûtes en arcs d' ogives . Leur naissance repose sur les
doc#108	observèrent que la poussée des voûtes en arcs d' ogives d'une très-grande portée, agissait
doc#108	arcs. Par suite de l'application des voûtes en arcs d' ogives dans les édifices, il ne fut plus utile
doc#118	dernier moyen. </p><p> Pendant ces essais, la voûte en arcs d' ogives prit naissance. Dans les premiers
doc#118	les premiers moments, cependant, les clefs des arcs doubleaux et des arcs ogives des voûtes
doc#118	, cependant, les clefs des arcs doubleaux et des arcs ogives des voûtes nouvelles atteignaient un
doc#118	au commencement du xiiiè siècle que, la voûte en arcs d' ogives ayant atteint sa perfection (voy.
doc#118	charpente élevée au-dessus d'une voûte en arcs d' ogives que nous connaissons, est celle de la
doc#118	du rez-de-chaussée est un étage voûté en arcs ogives , et au-dessous de cet étage une cave d'
doc#118	dans les monuments de l' Auvergne. </p><p> Ainsi, les arcs ogives du porche sud de la cathédrale du
doc#118	et de sommiers possédant cet appendice dans les arcs ogives des voûtes de l' église de Saint-Nazaire
doc#118	du xiiè siècle, ayant inventé la voûte en arcs d' ogives , cherchèrent bientôt à placer un des
doc#118	de longue durée ; car sitôt que nous voyons les arcs ogives adoptés, apparaissent les clefs
doc#118	de Cluny et à l' île de France. En effet, la clef d' arcs ogives la plus ancienne que nous connaissons
doc#118	, les architectes sculptent les clefs, mais les arcs ogives eux-mêmes, et souvent ils font tailler

Fig. 1 Relevé des concordances «arc» + «ogive» (capture d'écran).

On vérifie également que le terme «arc en ogive», peu fréquent, est uniquement utilisé à partir de la fin du 20^e siècle.

Comme on peut le constater par les quelques exemples repris ici, le corpus LBC français est une source très riche pour compléter l'information terminologique qui se réfère au domaine artistique, déjà collectée par les étudiants dans leurs recherches dans d'autres bases de données terminologiques de référence.

¹³ Le corpus LBC Français comporte 92,05 % de textes originaux et 7,94 % de traductions.

¹⁴ Observation faite sur la base du relevé des concordances «arc» + «cintre», établi par Sketch Engine qui relève 33 occurrences pour «arc plein cintre» contre 8 occurrences pour «arc en plein cintre» et 2 pour «arc à plein cintre». http://corpora.lessicobeniculturali.net/noske/run.cgi/first_form (22/12/2022).

¹⁵ Observation faite sur la base du relevé des concordances «arc» + «ogive», établi par Sketch Engine qui relève 219 occurrences pour «arc ogive» contre 58 occurrences pour «arc d'ogive» et 46 pour «arc brisé». http://corpora.lessicobeniculturali.net/noske/run.cgi/first_form (22/12/2022).

7. Lexique spécialisé et glossaire terminologique bilingue

Comme explicité au point 3, le glossaire terminologique bilingue de la classe dédié au lexique artistique est évolutif, s'enrichissant graduellement des difficultés rencontrées dans les traductions mais aussi de la consultation de différentes sources d'information terminologique et, notamment, comme nous venons de le voir, des corpus qui fournissent, en toute légitimité, des informations conceptuelles, linguistiques et discursives à propos des termes à décrire ainsi que des exemples d'emploi en contexte.

La fiche «Arc ogive» (Fig. 1), réalisée en 2019 et encore peu satisfaisante vu le nombre d'erreurs et de lacunes qu'elle présente¹⁶, a été revue, corrigée et complétée par les étudiants du premier semestre 2020-21, notamment en introduisant et en organisant l'information sur les variantes de ce terme tirée, entre autres, du corpus LBC (Fig. 2).

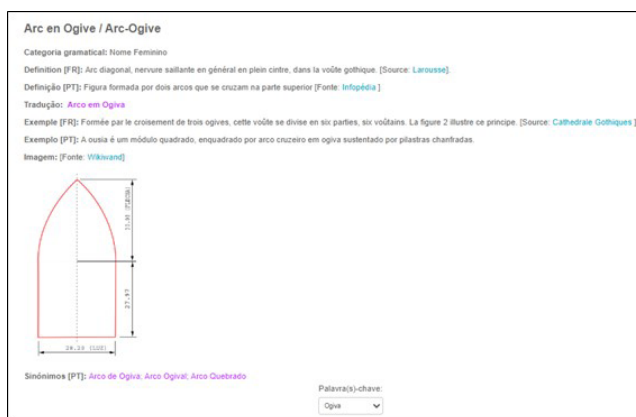


Fig. 2 Fiche «arc ogive» 2019.

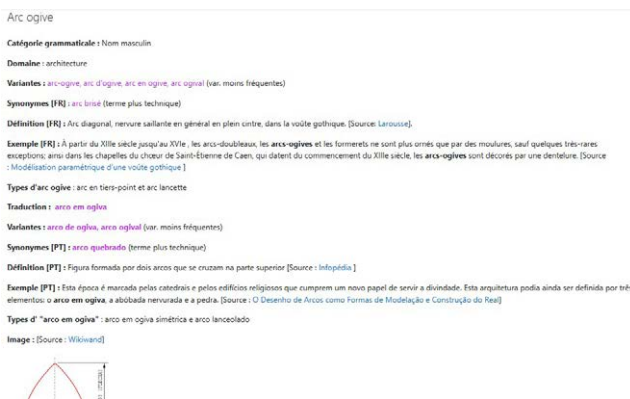


Fig. 3 Fiche «arc ogive» 2020.

¹⁶ Par exemple, l'indication du genre est erronée. «Arc ogive» est un terme du genre masculin, et non féminin.

Cette évolution constante des fiches est facilitée par l'utilisation de l'application glossaire disponible sur la page Moodle des deux unités d'enseignement, sachant que cette application permet aux étudiants d'éditer eux-mêmes le contenu de ces fiches, suivant les indications fournies par l'enseignant qui supervise le travail de la classe. Néanmoins, il faut admettre que cette fonctionnalité de Moodle est assez limitée par rapport à d'autres applications informatiques à visée pédagogique disponibles sur le marché, tels que *Linguae*¹⁷, *Logotype*¹⁸ ou *Mon Dico*¹⁹. Cela dit, elle laisse aux rédacteurs une certaine liberté pour insérer une information plus complète qui est partagée automatiquement sur une même plateforme accessible à tous et qui pourra, par la suite, si besoin en est, être exportée au format .xml pour intégrer un projet terminographique plus ambitieux.

Il convient de préciser que la sélection des termes à décrire est négociée avec le groupe-classe, à la suite d'une discussion à propos des difficultés ressenties lors de la traduction des textes proposés, et que chaque étudiant élabore postérieurement et individuellement la fiche des termes qui lui sont attribués. L'ensemble des fiches est ensuite revu par le groupe-classe et validé (ou non) par l'enseignant.

Comme cela est en partie visible dans les figures 1 et 2 reproduites ci-dessus, la structure adoptée pour chaque fiche est la suivante :

- Catégorie grammaticale;
- Sous-domaine de spécialité;
- Définition;
- Exemple d'emploi en contexte (langue de départ);
- Traduction;
- Exemple d'emploi en contexte (langue d'arrivée).

Et quand cela se justifie, sont aussi insérées les informations qui suivent : variante(s) graphique(s), sigle, synonyme(s), antonyme(s), collocations et phraséologie, informations discursives et fréquence d'usage²⁰.

Pour ce qui est des variantes, il faut savoir qu'en attendant la conclusion des fiches qui leur sont spécifiquement dédiées, elles sont facilement localisables dans le corps de texte grâce au moteur de recherche incorporé dans le glossaire (Fig. 4).

Pour le moment, ce glossaire dédié au lexique artistique présente un nombre relativement modeste d'entrées par rapport à d'autres ressources terminologiques plus professionnelles²¹. Toutefois, l'objectif de ce travail terminographique, qui touche aussi à d'autres domaines de spécialité²², n'est pas de concurrencer ces

¹⁷ Voir <http://linguae.stalikez.info/> (22/12/2022).

¹⁸ Voir <https://logotype.fr.softonic.com/> (22/12/2022).

¹⁹ Voir <https://www.mondico.fr/fr/presentation.php> (22/12/2022).

²⁰ Cette information, tirée de l'analyse des corpus, est indiquée entre parenthèses juste à la suite du(des) terme(s) concerné(s).

²¹ Il compte cinquante-quatre entrées, plus exactement.

²² Pour l'unité d'enseignement Pratique de la Traduction Technique et Scientifique FR-PT, on compte sur la présence de quatre autres glossaires (médecine, pharmacologie, transports routiers et finances) et, pour celle appelée Pratique de la Traduction des Sciences Sociales

mêmes ressources mais plutôt de les compléter, en apportant une description terminologique qui tienne compte des besoins ressentis par les futurs traducteurs. Dans ce sens et dans un futur proche, nous comptons développer notamment la description des collocations verbales qui est encore assez timide mais qui est capitale pour sensibiliser les étudiants au caractère collocationnel de la langue de spécialité. Ici, il est évident que le corpus LBC et les diverses fonctionnalités de Sketch Engine seront essentiels pour enrichir ce type de description²³.



Fig. 4 Moteur de recherche et localisation des termes/fiches terminologiques.

8. Conclusion

En guise de conclusion, soulignons encore que ce projet de terminographie bilingue d'apprentissage, qui repose principalement sur le travail collaboratif des étudiants se veut également un apprentissage de la terminographie (Desmet 2004, 297) où le recours systématique à des corpus textuels tels que le corpus LBC et les principes du *learning by doing* prennent en effet tout leur sens pour une meilleure formation en traduction mais aussi une meilleure qualité de la traduction, entre autres, du lexique artistique.

Bibliographie

- Binon, Jean, e Serge Verlinde. 1999. "La contribution de la lexicographie pédagogique à l'apprentissage et à l'enseignement d'une langue étrangère ou seconde." *Etudes de linguistique appliquée* 116: 453-68.
- Binon, Jean, Verlinde Serge, e Selva Thierry. 2001. "Lexicographie pédagogique et enseignement/apprentissage du vocabulaire en Français Langue Étrangère ou Seconde – Un mariage parfait." *Cahiers de Lexicologie* 78: 41-63.

et Humaines PT-FR, il y en a quatre autres (musicologie, histoire de la Renaissance, géographie humaine et linguistique).

²³ En reprenant l'un des termes présentés dans cet article, le corpus LBC nous informe que « arc ogive » est récurrent dans la collocation verbale suivante : <arc> porter <ouvrage, élément d'une construction : charpente, corniche, coupole, mur, voûte, etc.> Exemple : « les arcs ogives portant la voûte absidale » (Viollet Le Duc 1854-1868).

- Binon, Jean, e Serge Verlinde. 2003. "Les collocations dans les dictionnaires d'apprentissage : repérage, présentation et accès." *Travaux et Recherches en Linguistique Appliquée* 1: 105-15.
- Binon, Jean, e Serge Verlinde. 2006. "Corpus, collocations et dictionnaires d'apprentissage." *Langue française* 150: 84-98.
- Boulton, Alex, e Henry Tyne. 2014. *Des documents authentiques aux corpus. Démarches pour l'apprentissage des langues*. Paris: Didier.
- Conseil de l'Europe. 2001. *Cadre européen commun de référence*. <https://rm.coe.int/16802fc3a8> (22/12/2022).
- Dechamps, Christina. 2020a. "Data-Driven Learning, termes et collocations terminologiques : un défi pour la formation en traduction juridique." *Linha D'Água* 33 (1) : 49-67. <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/163405> (22/12/2022).
- Dechamps, Christina. 2020b. "Compétence stratégique et corpus : quelques pistes pour la formation en traduction." In *Terminologia e mediação linguística: métodos, práticas e atividades*, a cura di Manuel Célio Conceição e Maria Teresa Zanola, 107-18. Faro: Universidade do Algarve Editora. <https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/15043> (22/12/2022).
- Desmet, Isabel. 2004. "Terminographie d'apprentissage et apprentissage de la terminographie : le dictionnaire électronique bilingue des contrats du commerce international (portugais-français et français-portugais)." *Études de Linguistique Appliquée* 135: 285-97.
- EMT network. 2017. *Référentiel de compétences*. https://commission.europa.eu/sites/default/files/emt_competence_fw_k_2017_fr_web.pdf (22/12/2022).
- Farina, Annick e Lorella Sini. 2020. "Il corpus LBC francese." In *I corpora LBC. Informatica Umanistica per il Lessico dei Beni Culturali*, a cura di Riccardo Billero, Annick Farina e María Carlota Nicolás Martínez, 77-100. Firenze: Firenze University Press.
- Galisson, Robert. 1981. "Approches communicatives et acquisitions des vocabulaires (du concordancier à l'autodictionnaire personnalisé)." *Bulletin CILA* 34: 13-50. https://doc.rero.ch/record/11876/files/bulletin_vals_asla_1981_034.pdf (22/12/2022).
- Hurtado Albir, Amparo. 2008. "Compétence en traduction et formation par compétences." *TTR – Traduction, Terminologie, Rédaction* 21(1): 17-64. <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2008-v21-n1-ttr2896/029686ar/> (22/12/2022).
- Hurtado Albir, Amparo. 2019. "Establecimiento de niveles de competencias en traducción. Primeros resultados del proyecto NACT." *Onomázein* 43: 1-25. https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2019/210792/43_08-Hurtado.pdf (22/12/2022).
- Lino, Maria Teresa. 2001. "De la néologie à la lexicographie spécialisée d'apprentissage." *Cahiers de Lexicologie* 78(1): 139-45.
- Kilgariff, Adam, Baisa Vit, Bušta Jan, et al. 2014. "The Sketch Engine: ten years on." *Lexicography* 1: 7-36. <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s40607-014-0009-9.pdf> (22/12/2022).
- Nunan, David. 1989. *Designing Tasks for the Communicative Classroom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PACTE group. 2018. "Competence levels in translation: working towards a European framework." *The Interpreter and Translator Trainer* 12 (2): 11-31. https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2018/194868/intratra_a2018v12n2p11.pdf (22/12/2022).
- Perrichon, Émilie. 2009. "Perspective actionnelle et pédagogie du projet : de la culture individuelle à la construction d'une culture d'action collective." *Synergies – Pays*

- riverains de la Baltique* 6: 91-111. <https://www.gerflint.fr/Base/Baltique6/perrichon.pdf> (22/12/2022).
- Puren, Christian. 2004. "De l'approche par les tâches à la perspective co-actionnelle." *Recherches et pratiques pédagogiques en langue de spécialité* 28(1): 10-26. <https://journals.openedition.org/apliut/3416> (22/12/2022).
- Puren, Christian. 2011. "Projet pédagogique et ingénierie de l'unité didactique." *Recherches et pratiques pédagogiques en langue de spécialité* 30(1): 11-24. <https://journals.openedition.org/apliut/3119> (22/12/2022).
- Siepmann, Dirk. 2006. "Collocations et dictionnaires d'apprentissages onomasiologiques bilingues : questions aux théoriciens et pistes pour l'avenir." *Langue française* 150: 99-117.
- Tyne, Henry. 2013. "Corpus et apprentissage-enseignement des langues." *Bulletin suisse de linguistique appliquée* 97: 7-15.
- Viollet Le Duc, Emmanuel-Louis-Nicolas. 1854-1868. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. Paris: Bance editeur.

PARTE TERZA

Corpora di traduzione per la valorizzazione del patrimonio locale

Traducir al español el léxico de los castillos y fortalezas de Emilia-Romaña

Ana Pano Alamán

1. Introducción

Este capítulo presenta parte de la investigación que se está llevando a cabo en el ámbito del proyecto *Lessico multilingue dei Beni Culturali*, cuyo objetivo es promover el diseño y la realización de recursos y herramientas lexicográficas relacionadas con el discurso del arte y el patrimonio cultural italiano en distintas lenguas. En este sentido, este estudio pretende, por un lado, ofrecer una panorámica sobre las características principales del léxico y la terminología de la arquitectura medieval y renacentista relativa a los castillos y las fortalezas de la Casa de los Este en las provincias de Módena, Ferrara y Reggio Emilia; por otro, señalar algunos de los desafíos que presenta este léxico desde un punto de vista traductológico. Tras plantear algunas cuestiones teóricas sobre el léxico italiano y español de la arquitectura relacionadas con la fortificación, se propone, en primer lugar, un análisis basado en un corpus de textos extraídos de la web TourER de los términos italianos que caracterizan el patrimonio castellológico de las provincias mencionadas; en segundo lugar, un estudio de las propuestas de traducción de dichos términos, basado en un corpus paralelo alineado italiano-español de aprendientes de español como LE.

2. El léxico de la arquitectura medieval y renacentista en italiano y español

Como apunta Nencioni (1995), la terminología de la arquitectura comienza a establecerse a partir de un primer núcleo de palabras a finales del siglo XV,

Ana Pano Alamán, University of Bologna, Italy, ana.pano@unibo.it , 0000-0003-3652-8694

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Ana Pano Alamán, *Traducir al español el léxico de los castillos y fortalezas de Emilia-Romaña*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5.12, in Valeria Zotti, Monica Turci (edited by), *Nuove strategie per la traduzione del lessico artistico. Da Giorgio Vasari a un corpus plurilingue dei beni culturali*, pp. 149-168, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0061-5, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5

gracias a las obras de vulgarización del tratado *De Architectura* de Vitruvio y a la impresión de traducciones y tratados vitruvianos acompañados de tablas ilustrativas y leyendas. El interés por este tratado como fuente de conocimiento específico sobre la arquitectura, entendida como disciplina teórica, se debe a la revalorización de las artes mecánicas que caracteriza al siglo XII y que surge del redescubrimiento de Aristóteles, Euclides, Galeno y de sus comentarios en árabe, gracias a la actividad de traducción de la Escuela de Toledo (Eusebi 2012: 22). Hasta entonces, la terminología de este arte se creaba en los estatutos de las corporaciones, en los reglamentos de construcción, en inventarios relacionados con la edificación de iglesias y edificios públicos; se trata de una terminología que se centra en aspectos aplicados, como las herramientas y materiales utilizados por los maestros de albañilería y los canteros en las obras, que también cuenta con una fuerte tradición oral (cfr. Marazzini 1993, 76-78). Respecto a la obra de divulgación del tratado vitruviano, Leon Battista Alberti desempeña un papel fundamental con *De re aedificatoria* (1540 ca.), escrito en latín, cuyo principal objetivo es hacer que la arquitectura adquiera un estatuto noble en la jerarquía del conocimiento, mediante la reapropiación del canon latino. De hecho, el tratado de Alberti renueva el interés por Vitruvio al tiempo que propone soluciones terminológicas originales que pasan por un proceso de paralelización (Biffi 2001) en el que se adopta, por un lado, el léxico vitruviano y, por otro, el léxico en vulgar de la tradición artesanal. Así, el lenguaje de la arquitectura presenta un terminología relacionada con la teoría y el arte del diseño y una terminología conectada con la obra y el saber práctico (Eusebi 2012, 60-61); la evolución en paralelo de estos términos se reflejará en los tratados italianos y europeos posteriores.

De acuerdo con Paniagua (1997, 233-34), la introducción en España de los principios de la arquitectura renacentista y la formación de una terminología sobre este conocimiento se produce en gran parte gracias a la aparición en el siglo XVI de tratados como *Medidas del Romano* (1526), de Diego de Sagredo, que difunde los preceptos de Vitruvio; la recepción de la obra de Alberti y las traducciones del *Trattato di Architettura* (1451-1464), de Antonio Averlino, llamado Filarete; del *Trattato di architettura civile e militare* (1450 ca.), de Francesco di Giorgio Martini; y, en particular, de la obra *I Sette libri dell'architettura* (1537), de Sebastiano Serlio¹.

La circulación de estos textos contribuye a la constitución de un vocabulario arquitectónico en castellano que se apoya especialmente en las voces del léxico de la arquitectura prestadas o traducidas del italiano (Salicio 2014, 152). En todo caso, algunas traducciones del tratado vitruviano, como la de Miguel de Urrea, integran un glosario con voces técnicas, cuyo objetivo es facilitar al lector

¹ Miguel de Urrea traduce la obra de Vitruvio en 1582; el mismo año aparece la traducción de la obra de Alberti, *Los Diez Libros de Architectura*, realizada por Francisco Lozano. En 1552 se publica la traducción de Francisco de Villapando del tratado de Serlio: *Tercero y Quarto Libro de Architectura de Sebastian Serlio Boloñés*.

la comprensión de un léxico que incorpora numerosos latinismos y helenismos (Salicio 2014, 154). El italiano es la lengua que más voces aporta al léxico arquitectónico español del Renacimiento. Además de la recepción de los tratados mencionados, los viajes de arquitectos españoles a Italia para estudiar la antigüedad clásica y las teorías sobre el diseño y la práctica arquitectónicas comportan la adopción de las ideas culturales y artísticas del siglo XVI y la importación de italianismos (Terlingen 1967). En un estudio dedicado a los préstamos de esta lengua en el ámbito de la arquitectura, Delgado (2000, 331-32) señala, por ejemplo, «bastión», proveniente de *bastione* («obra fortificada») y «escarpa», que procede de *scarpa* («declive áspero de cualquier terreno» y, en el ámbito de la fortificación, «cara del foso correspondiente al lado del parapeto [...]»). Por otra parte, la formación de la terminología arquitectónica resulta de procesos de neología de forma, como la derivación y la composición, y la neología de sentido, muy productivos en la lengua española de las ciencias y las técnicas. Los tratados incluyen voces formadas por sufijación de términos adjetivales («acanalado») y, en especial, nominales («portada», «flechadura»). Respecto al segundo tipo de neología, cabe mencionar el recurso frecuente a la analogía y la metáfora. Entre las metáforas lexicalizadas destacan aquellos términos que remiten a las partes del cuerpo humano, como «cabeza» en un capitel, y aquellas que se relacionan con los mundos animal y vegetal, como es el caso de «caracol» y «follaje», o con formas geométricas, como «hélice» (Salicio 2014, 156, 163).

Cuando se aborda la constitución de la terminología arquitectónica renacentista, cabe tener en cuenta también que la transformación de la artillería en ese periodo condiciona la arquitectura de los edificios y el desarrollo de la llamada «fortificación abaluartada» (Sánchez Orense 2018, 444). A finales del siglo XVI y en siglos posteriores, se publican diversos tratados de arquitectura militar que enriquecerán el léxico en este ámbito; se trata, entre otros, de la *Teórica y práctica de fortificación* (1598), de Cristóbal de Rojas; el *Epítome de la fortificación moderna* (1669), de Alonso de Zepeda, que incluye un «Glosario de fortificación y arte militar renacentistas»; y los *Principios de fortificación* (1772), de Pedro de Lucuze. Algunos de los términos analizados por Sánchez Orense (2018) en estos tratados aportan datos relevantes para el presente análisis. Véase, por ejemplo, la palabra «castillo», que de Zepeda define como «fortificación de quatro o cinco baluartes que se haze para guardar una ciudad siendo muy estendida en su recinto [...]» (1669, 39), pero que, de acuerdo con la lectura de Sánchez Orense de ese mismo texto, «podía hacer también referencia a una completa obra defensiva, concretamente a la fortaleza construida para ocupar puestos de importancia estratégica, como los pasos de un río, las entradas de caminos, las montañas» (2018, 450). Esta amplia definición de «castillo», que convive en los tratados con «ciudadela» y «fuerte», muestra el problema terminológico de la sinonimia en este dominio.

Esta breve panorámica sobre la formación de palabras de la arquitectura medieval y renacentista, relacionadas con la fortificación, apunta ya dos cuestiones que es necesario tener en cuenta a la hora de analizar el léxico de los textos semiespecializados que nos ocupan y su traducción: la presencia de préstamos

del italiano y la naturaleza variable y polisémica de muchos de los términos de este sector.

3. Metodología y corpus

Como se ha señalado con frecuencia, trasladar el contenido de un texto especializado de una lengua-cultura a otra implica la comprensión del texto inicial y de las formas terminológicas específicas en la lengua de partida (Cabré 1993, 107), teniendo en cuenta parámetros como el género o el registro (Suau-Jiménez 2010). En este sentido, el término debe entenderse en su dimensión sociolingüística y en relación con el estudio de las situaciones comunicativas en las que una elección particular de la traducción puede o no puede funcionar. Por otro lado, en la traducción especializada, el traductor se ocupa de la terminología, en primer lugar, a través de la consulta de bases de datos especializadas que le permitan encontrar una equivalencia lingüística satisfactoria; en segundo lugar, mediante la adopción de soluciones terminológicas para aquellos vocablos que no aparecen en diccionarios monolingües y bilingües, glosarios o bases especializadas. De hecho, como afirma Maldussi (2008, 17), «la traduzione specializzata sollecita ed arricchisce la terminologia, instaurando con essa un rapporto di complementarità e biunivocità, e in taluni casi di fecondazione reciproca»². Así, la convergencia de traducción especializada y terminología obliga a realizar análisis funcionales que exploren el sistema conceptual y los aspectos sintáctico-semánticos del término en cuestión (Faber y Montero-Martínez 2019), como se plantea en este estudio.

Esta contribución presenta los resultados de un análisis basado en un corpus paralelo de traducción italiano-español del léxico de los castillos y fortalezas del patrimonio de los Este presentes en las provincias de Ferrara, Módena y Reggio Emilia. Primero se lleva a cabo un estudio cualitativo de los términos en italiano que presentan mayor frecuencia en los textos de partida; seguidamente, se analizan las propuestas de traducción al español de algunos de estos términos.

La traducción ha sido realizada por ocho estudiantes del Máster internacional *Language, Society and Communication* de la Università di Bologna, durante el año académico 2019-2020, cuya L1 es el italiano y que tienen un conocimiento avanzado de español (C1), con nociones sobre el lenguaje español del arte y el turismo que se han trabajado en la asignatura *Spanish Linguistics*. Para llevar a cabo este proyecto se asumió que trabajar sobre el discurso de la promoción del patrimonio y el discurso del turismo puede contribuir a mejorar las competencias lingüísticas y culturales del estudiante y a aumentar su interés, como apuntan Pérez Vicente (2010) y Turci y Aragrande (2020). Si bien se asignó un número de textos a cada alumno para trabajar de forma independiente, se trató de una traducción colaborativa, puesto que los distintos textos traducidos se pu-

² Recordemos que gran parte del léxico español de la arquitectura surge de las traducciones de tratados y documentos relativos a la construcción que se publican en los siglos XV-XVII.

sieron en común en distintas sesiones con el objeto de llegar a una versión única consensuada (Regattin 2018). Antes de iniciar este proyecto, los estudiantes contaron con el asesoramiento sobre recursos y herramientas disponibles para el análisis lingüístico de los textos y para su traducción³. En este sentido, se preparó a los estudiantes para llevar a cabo una traducción orientada hacia el texto meta (TM)⁴ que tuviera en cuenta los principales rasgos del discurso de promoción turística en géneros como la guía en línea o la web institucional (Calvi y Mapelli 2011). Puesto que la actividad requería formación y experiencia previas en traducción, el objetivo de la actividad era ampliar los conocimientos y mejorar las competencias de estos alumnos en el ámbito de la comunicación y la traducción especializadas.

Como se ha anticipado, los textos del corpus forman parte de un proyecto de promoción del patrimonio arquitectónico de Emilia-Romaña denominado TourER⁵, plataforma que permite explorar «fichas» sobre edificios emblemáticos del patrimonio de los Este en esta región italiana. La plataforma combina una interfaz intuitiva con mapas interactivos y textos breves acompañados de imágenes, dirigidos a visitantes potenciales a quienes se propone realizar una primera experiencia turística a través de la navegación de los recuadros relativos a cada edificio y publicar fotografías o proponer una valoración (baja, media, alta) del lugar que se ha visitado, empleando los dispositivos propios de los géneros del turismo 2.0. (Calvi 2016). El corpus con el que se trabaja consta de dos subcorpus: Cast_IT (TO) y Cast_ES (TM) que, en un primer momento, se cargaron y etiquetaron POS en *Sketch Engine* y que, en un segundo momento, fueron alineados de forma semiautomática con el programa LF Aligner (Luza 2019) y cargados en formato TMX en *Sketch Engine*, empleando la función *Parallel Corpus*. De este modo se constituyó un corpus paralelo alineado unidireccional italiano-español de traducción especializada de aprendientes, denominado Cast_IT_ES. Basado en un proyecto similar (Turci y Aragrande 2020), se trata de un recurso creado con fines didácticos, aplicado al área de la enseñanza de EFE, que puede resultar útil también en la formación de traductores especializados. Cabe precisar que los textos dedicados a los castillos y fortalezas publicados en la plataforma TourER constituyen solo una parte del conjunto de textos disponibles sobre este patrimonio (v. Turci y Aragrande en este volumen). De

³ Se proporcionó una lista de diccionarios monolingües y bilingües en línea, glosarios en italiano y español accesibles en la red y una breve introducción a la lingüística de corpus y a la consulta de corpus con *Sketch Engine* (funciones *Wordlist*, *Keywords*, *Word Scketch*, *Concordances*).

⁴ Coincidimos con Mayoral Asensio en que «Si al traductor no se le puede exigir un grado de familiaridad muy elevado con el tema, sí se le puede exigir un uso muy preciso de las denominaciones especializadas y un estilo apropiado a las condiciones de comunicación específicas» (1999: 15).

⁵ Disponible en <http://www.tourer.it> (22/12/2022); proyecto del Segretariato Regionale del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo per l'Emilia Romagna, del Ministerio de Cultura y Turismo italiano (MiBACT).

hecho, el corpus sobre el que se ha trabajado está constituido por 42 textos de los 169 totales (24,85 %) publicados en TourER hasta diciembre de 2019. La Tabla 1 recoge la información principal sobre los dos subcorpus que constituyen el corpus paralelo alineado:

Tab. 1. Información sobre los dos subcorpus.

CAST_IT_ES	TO - CAST_IT	TM - CAST_ES
TOKENS	9346	10 190
TYPES	8653	9309
TT-R	92,5 %	91,35 %
SENTENCES	200	304

Como es posible observar, se trata de un corpus de tamaño reducido, un aspecto que caracteriza los corpus paralelos alineados y especializados, entre otras razones, por el coste que supone crearlos manualmente (Leiva Rojo 2018), pero que facilita el análisis cualitativo y contrastivo de este tipo de textos. Cabe señalar, por último, las pocas diferencias que presentan los dos subcorpus en lo que respecta a la variedad léxica (Type/Token Ratio) frente al mayor número de estructuras oracionales en el TM, debido quizá a estrategias de explicitación que es posible explorar en detalle.

4. Análisis léxico-terminológico del TO Cast_IT

De entrada, se han extraído las palabras (sustantivos) más frecuentes (*Wordlist*) y las principales expresiones multipalabra (*n-gram* de 2 a 5 constituyentes), para llevar a cabo un primer análisis cualitativo basado en las concordancias de algunas de ellas. La Tabla 2 contiene los primeros 10 lemas con mayor frecuencia en el TO:

Tab. 2. Primeros 10 sustantivos por n.º (absoluto) de ocurrencias en el corpus.

Rango	Lema (sustantivo)	N.º ocurrencias
1	castello	87
2	torre	70
3	rocca	48
4	fronte	46
5	corpo	39
6	este	37
7	secolo	33
8	struttura	31
9	pianta	25
10	cortile	24

El lema más frecuente es *castello*, algo que no sorprende si se tiene en cuenta la tipología de edificios considerada. Le siguen *torre*, elemento arquitectónico característico de esta tipología, que vemos más adelante, y *rocca*, voz recogida en el *Vocabolario Treccani* con la siguiente información:

ròcca s. f. [lat. **rocca*: v. *roccia*]. 2. a. Nell'uso moderno, *fortezza* costruita in luogo elevato, o anche la zona più alta, fortificata o protetta naturalmente da ripide pareti, di centri abitati di antica fondazione; in senso stretto, opera fortificata propria dell'architettura militare del Rinascimento, *in genere più massiccia e meno sviluppata in altezza del castello medievale*, destinata a dimora di un principe o signore, oppure a residenza di una guarnigione (v. *roccaforte*). Il termine *costituisce il primo elemento di molti toponimi*, indicanti per lo più centri urbani sorti intorno a luoghi fortificati o comunque collocati in luogo alto e munito: Rocca d'Arce, R. di Cave, R. di Papa (cursiva nuestra).

Esta amplia definición aporta ya algunos datos que permiten relacionar este término con otros dos que predominan en el corpus: *castello* y *fortezza*. Si es posible asimilar *rocca* a *fortezza* por el carácter fortificado e incluso por la posición elevada de ambos edificios, resulta difícil asociarla a *castello* puesto que, como se señala en esta entrada, la *rocca* es generalmente más sólida o compacta y está menos desarrollada en altura que el *castello*. Por otra parte, se trata de un edificio, cuya función es la de acoger a un príncipe o señor o bien a una tropa de soldados, un elemento que lo aleja del castillo, en la medida en que, como se señala en los tratados de arquitectura de los siglos XVI y XVII, el recinto del castillo solía ser más extenso e incluso podía guardar una ciudad (Sánchez Orense 2018). Si nos adentramos en el significado de *rocca* mediante la consulta de glosarios italianos de arquitectura y fortificación como el *Dizionario di Nomenclatura castellana* (Roncai, s.d.) y otros realizados en el ámbito de proyectos específicos disponibles en la web⁶, es posible documentar la diferencia entre este término y *castello*. El *Dizionario* define *rocca* como un «edificio fortificato presidiato da armati e senza funzione residenziale». Sin embargo, como vemos, este glosario no contempla la función residencial, reservada al castillo, de modo que circunscribe el significado de *rocca* a un edificio fortificado con función prevalente de defensa.

Ahora bien, el análisis de las concordancias muestra que los contextos de uso de *rocca* y *castello* son bastante similares:

⁶ Cfr. *Tecnica ed evoluzione della fortificazione medievale*: http://www.icastelli.org/glossario/glossario_illustrato.htm (22/12/2022); *Consorzio per la salvaguardia dei castelli storici del Friuli Venezia Giulia*: <https://consorzioicastelli.it/biblioteca/il-glossario-del-castellano/glossario> (22/12/2022); *Glossario ragionato delle opere di fortificazione a cura di E. Lorusso*: <https://www.mondimedievali.net/Glossario/indice.htm> (22/12/2022); e *Istituto italiano dei Castelli*: <http://www.istitutoitalianocastelli.it/risorse/supporti-scientifici/11-supporti-scientifici.html> (22/12/2022).

Sorto sulla vetta di un'erta rupe dell'Appennino reggiano, il **Castello** di Canossa rappresentò l'emblema dello straordinario potere conquistato nel 1503. Sebbene restino poche tracce superstiti del **castello**, gli scavi archeologici e le indagini condotte hanno permesso di pervenire al rilievo a racchiudere le abitazioni del borgo. **CASTELLO** DI CARPINETI Le possenti rovine di Carpineti restano oggi una testimonianza ancora fortemente evocativa di uno dei più importanti **castelli** matildici. Ben riconoscibili sono le strutture fondamentali preposte a difendere i **castello**: i recinti murari concentrici e la poderosa torre di avvistamento che si erge in un'apertura di modeste aperture. Il circuito murario del **castello** proteggeva tra le proprie mura anche il palazzo signorile disposto su due livelli. La chiesa di Sant'Andrea attestata già nel 1077. **CASTELLO** DI CASALGRANDE Il perimetro su cui insiste il Castello di Casalgrande si

Fig. 1 Concordancias de *castello* en CAST_IT.

funzioni di carattere civile. **ROCCA ESTENSE E PERTINENZE** La **Rocca** Estense di San Martino presenta configurazione planimetrica irregolare. **CASTELLO DI SAN POLO D'ENZA** L'attuale aspetto della **Rocca** di San Polo, più volte al centro di scontri militari e soggetta a distruzioni, era parte integrante, si presentava nel suo complesso come un circuito fortificato con ponte levatoio e fossato perimetrale. Oltre alla **rocca**, oggi sede del municipio, sono da rilevare i resti di alcune strutture con gli alloggiamenti dei bolzoni che regolavano i ponti levatoi. La **rocca**, posta a completamento dell'apparato difensivo, oggi non è più visibile congiungendo i volumi di due torrioni di pianta rettangolare. **ROCCA DEI BOJARDI** La complessa vicenda edificatoria della Rocca di

Fig. 2 Concordancias de *rocca* en CAST_IT.

El contexto incluye elementos relativos al carácter fortificado y defensivo de ambos edificios, como «strutture fondamentali proposte alla difesa», «recinti murari», «circuito murario», «complesso fortificato [...] di cui la rocca era parte integrante», «posta a completamento dell'apparato difensivo». Se trata de construcciones abaluartadas que parecen presentar pocas diferencias desde el punto de vista de los elementos arquitectónicos, si bien es posible encontrar algunas excepciones en estructuras oracionales como: «Il circuito murario del castello proteggeva [...] anche il palazzo signorile», donde se señala la función distintiva del castillo como recinto amurallado que protege la residencia del príncipe o señor. Las concordancias señalan también que mientras *castello* aparece en plural en cuatro ocasiones para hacer referencia de forma general a este tipo de construcciones («concederlo con altri castelli ai bolognesi», «castelli matildici»), *rocca* designa en todos los casos un edificio específico. En este sentido, destaca el mayor número de ocurrencias relativas al nombre del edificio en cuestión. En efecto, como señala el *Vocabolario*, en Italia *rocca* designa generalmente un topónimo, esto es, la denominación de un tipo de fortificaciones situadas normalmente en lo alto de una colina. En el corpus, *castello* es topónimo en el 34,4 % del total de ocurrencias del término, mientras que *rocca* lo es en el 45,8 %. Por otra parte, merece la pena comentar también las relaciones semánticas complejas que se establecen en este corpus entre *castello*, *rocca* y *fortezza*. La última cuenta con una menor presencia en los textos (18 ocurrencias) y parece emplearse como sinónimo de las dos primeras:

codice di rondine. **CASTELLO DI ROSSENA** La **fortezza** di Rossena sorse sulla vetta di un colle vulcanico dal quale è possibile vedere la città. Tra i capitani posti dagli Este a difesa della **fortezza** ci sarà anche di Ludovico Ariosto, a Canossa tra il 1502 e il 1503. La chiesa di Sant'Apollonio. A completamento della **fortezza** furono inoltre costruiti edifici di servizio e magazzini. Le abitazioni del Trecento. Persi i connotati militari della **fortezza** la rocca assunse durante il XVIII secolo i caratteri di un'elegante residenza. **CASTELLO GUIDOTTI** La **fortezza** doveva presentarsi sotto la dominazione dei da Correggio (1306-1634)

Fig. 3 Concordancias de *fortezza* en CAST_IT.

Como puede apreciarse en la Figura 3, el cotexto de la palabra indica que, además de emplearse como topónimo de un edificio situado en un lugar elevado del terreno («*fortezza di Rossena*»), hace referencia al núcleo de un amplio recinto («*a completamento della fortezza furono costruiti edifici*») y a un edificio con función militar («*persi i connotati militari della fortezza*»). No obstante, vemos también que coaparece con *rocca* y *castello*, en particular en la primera y última líneas, en las que se mencionan los castillos de Rossena y Guidotti, y en la penúltima, donde *rocca* se emplea como sinónimo de *fortezza*. En efecto, el significado de esta última palabra («*Opera di fortificazione a semplice cinta continua, con opere addizionali aderenti o avanzate*», *Vocabolario Treccani*) permite cierta asimilación a *rocca* por su origen fortificado, mientras que su relación con *castello* es más compleja y parece basarse en la diferencia ya apuntada del carácter residencial del castillo (v. Roncai s.d., 16) y en la evolución histórica de estas palabras, cuyo significado parece oscilar a lo largo de los siglos⁷. En definitiva, la relación casi sinónimica de estas tres palabras puede plantear dificultades de cara a la traducción.

Otros términos frecuentes en el corpus italiano son *torre* y *fronte*. El primero es, de acuerdo con el *Dizionario* consultado, un elemento integrante del castillo, quizá el elemento más característico junto a los muros, cuya función es la defensa de la entrada o el refuerzo de las murallas (Roncai, s.d., 54). Con *Word Sketch* podemos observar que *torre* coocurre con muy distintos adjetivos: *angolare, maggiore, mediana, possente, quadrangolare, cilindrica, centrale, campanaria, monumentale*, que especifican su forma, posición o aspecto. La búsqueda de *torre* en el corpus de referencia ItTenTen16 muestra que en italiano el término suele ir acompañado de estos mismos adjetivos: *campanaria, merlata, cillindrica, angolare, medievale, quadrangolare*. Se trata, pues, de colocaciones fuertes o, dicho de otro modo, de «*associations de mots qui peuvent être plus ou moins libres sémantiquement et syntaxiquement mais qui sont reliées d'une manière quasi-systématique à une situation de communication précise*» (Farina 2006). Si bien el significado de *torre* en el corpus no parece problemático, es necesario tener en cuenta los modificadores que acompañan a esta palabra, como *angolare*, con el que coaparece a menudo. En este caso, el *Dizionario* precisa que *torre* es un elemento esencial del castillo «*prima eretta solo in funzione di vedetta (v. guardingo) poi come da elemento integrante del castello (da non confondersi col mastio), a rafforzamento delle mura (t. angolare)*» (Roncai s.d., 54). Por tanto, es posible considerarla como colocación que designa un tipo de torre con una determinada función.

El caso de *fronte* es similar, ya que presenta diversos modificadores en CAST_IT: *meridionale, esterno, settentrionale, opposto, compatto*. No obstante, esta palabra es mucho más polisémica: en italiano puede designar la parte superior y anterior de la cabeza («*frente*»); por extensión, la parte anterior de algo situa-

⁷ *Castello* en la *Enciclopedia dell'Arte Medievale* (1993), disponible en: https://www.treccani.it/enciclopedia/castello_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (22/12/2022).

da en dirección del observador («fachada», «lado»), e incluso, en una guerra o batalla, la línea de combate («frente») (Sabatini Coletti 2018). Por otro lado, se trata de un vocablo que no tiene entrada propia en los glosarios consultados, aunque sí aparece para designar tipos de *fronte* con función defensiva: *fronte bastionato*, *difensivo*, *tanagliato*, sintagmas que, con la excepción de *fronte bastionato*, con una sola ocurrencia, no aparecen en este corpus. La segunda acepción del diccionario citado es la que más se acerca al significado de *fronte* en estos textos, ya que, a través de los modificadores mencionados, suele hacer referencia a los lados de un edificio.

En resumen, el significado de palabras casi sinonímicas, como *castello* y *fortezza*, o polisémicas, como *torre* y *fronte*, se precisan en este corpus mediante adjetivos y elementos en aposición que las acompañan. Estos elementos lingüísticos son por tanto esenciales para captar su significado específico en estos textos semiespecializados e identificar, en función del contexto, su posible equivalente en español.

Este aspecto obliga a explorar también las expresiones multipalabra (*n-grams* 2-5) más frecuentes en el TO. La Tabla 3 recoge las que presentan hasta 10 ocurrencias:

Tab. 3. Expresiones multipalabra más frecuentes en el corpus CAST_IT.

Rango	n-grams 2-5 (lemas)	N.º ocurrencias
1	corpo di fabbrica	23
2	cortile interno	19
3	pianta quadrangolare	13
4	merlo a coda di rondine	12
5	torre angolare	10

Como vemos, se trata de grupos nominales, cuyo núcleo o modificador coincide con algunas de las palabras más frecuentes (v. Tabla 2), y que designan elementos caracterizadores de los castillos y fortalezas; son también grupos que se corresponden con las palabras clave (*Keywords Multiwords*) del corpus⁸, como *pianta quadrangolare*, *corpo di fabbrica*, *coda di rondine*, *cortile interno*.

De entrada, cabe señalar que *corpo di fabbrica* no aparece en los glosarios consultados con una entrada independiente. El núcleo del sintagma es, en efecto, una palabra creada mediante neología de sentido altamente polisémica, de manera que la búsqueda de su significado preciso debe pasar por *fabbrica*, que circunscribe su significado y sitúa este grupo nominal en el ámbito de la con-

⁸ Para la extracción de palabras clave se ha considerado el corpus de referencia del italiano ItTenTen2016; sin embargo, la diferencia notable de los dos corpus en cuanto a tamaño y grado de especialización arroja unos porcentajes de *keyness* muy bajos, por lo que cabe adoptar cautela. Esto nos ha llevado a excluir el análisis basado en *keywords*.

strucción⁹. *Corpo* presenta numerosas acepciones; por ejemplo, el Sabatini Coletti (2018) indica que se trata de un «Nucleo costitutivo, principale di qlco., in partic. parte che ha l'aspetto di un blocco: *c. di un edificio*»; el *Vocabolario Treccani* hace referencia a un «Insieme di cose simili che formano un tutto omogeneo, un gruppo: *c. di case, c. di fabbrica*». Para encontrar una definición del grupo nominal, se ha consultado también la *Enciclopedia Treccani*, que lo define como:

insieme di vari ambienti di un edificio, raggruppati in modo da formare un organismo costruttivo a sé. Se l'intero edificio consta di più corpi di fabbrica, questi sono alla loro volta raggruppati o collegati variamente fra loro, ma sempre in tal maniera che ciascuno di essi risulti limitato dai muri esterni su almeno due lati del proprio perimetro.

Si bien esta entrada alude a iglesias, palacios o casas cuando precisa el tipo de edificio constituido por uno o más *corpi di fabbrica*, en ningún momento menciona los castillos, lo cual lleva a pensar en un posible uso restringido del término dentro de la arquitectura religiosa¹⁰ o civil. En todo caso, el glosario del *Istituto Italiano dei Castelli* (IIC) muestra que la colocación se usa también en la terminología castellológica. Aun sin definir *corpi di fabbrica*, aparece en este glosario para referirse a espacios relacionados con otros elementos arquitectónicos del castillo. No en vano, como se observa en la Figura 4, en el corpus se emplea a menudo en singular o plural para describir el aspecto de los castillos y las fortalezas, y en contextos en los que actúa como sujeto («*corpi di fabbrica* che definirono un organismo edilizio», «che descrivono un perimetro», «cortile interno serrato da corpi di fabbrica»). Esta expresión multipalabra es por tanto central en la designación de la forma y funciones de los edificios que nos ocupan; el traductor debe tener en cuenta este aspecto y considerar atentamente el contexto de aparición, con el objeto de delimitar el alcance semántico del término.

- La struttura della torre maggiore venne in seguito circondata da altri **corpi di fabbrica** che definirono un organismo edilizio ad L, fronteggiato posteriori a serrare il fronte settentrionale della corte interna. </s><s> Il **corpo di fabbrica** orientale corrisponde ad una torre munita di ingresso cui organismo edilizio attestato ad occidente si presenta composto da un **corpo di fabbrica** serrato da due torri, che presenta circa al centro del frontone una dimora signorile. </s><s> La rocca si articola secondo diversi **corpi di fabbrica** che descrivono un perimetro irregolare a racchiudere un cortile attorno ad un cortile interno quadrangolare delimitato da quattro **corpi di fabbrica** di cui quello settentrionale si prolunga ulteriormente verso il cortile da un ampio cortile interno a pianta quadrangolare serrato da **corpi di fabbrica** con torri sporgenti disposte ai quattro vertici. </s><s> L'edificio fu costruito tra X e XI secolo. </s><s> Attorno al mastio furono eretti diversi **corpi di fabbrica** a serrare l'area di una corte interna. </s><s> Il lato settentrionale

Fig. 4 Concordancias de *corp* di fabbrica* en CAST_IT.

El caso de *pianta quadrangolare* es similar. Ninguno de los glosarios consultados le dedica una entrada independiente, pero aparece en varias definiciones de otros términos relacionados con la edificación de castillos, para indicar un

⁹ Véase *fabbrica*: «Edificazione, costruzione di un edificio; estens. L'edificio stesso» (Sabatini Coletti 2018).

¹⁰ Por ejemplo, la búsqueda del término en el *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* proporciona esta información: '*corpo*. 12.3.2 [Arch.] [Rif. ad una chiesa:] parte interna e principale; navata centrale'.

tipo de *pianta* (*quadrata, pentagonale, semicircolare*). Se trata, pues, de una palabra, cuyo significado es muy extendido y que se conecta a menudo al ámbito de la construcción: «Rappresentazione grafica, in scala ridotta, di un oggetto, di un edificio ecc.; particolare configurazione di una costruzione» (Sabatini Colletti 2018). En este dominio, para adquirir mayor precisión, va acompañada de algún modificador que alude a su forma, como en el grupo nominal frecuente *pianta quadrangolare* del corpus CAST_IT.

Respecto a *cortile interno*, el *Dizionario* recoge una definición de *cortile* en la que se destaca la función de este espacio en la arquitectura de los castillos y la existencia de distintas tipologías:

Cortile: elemento architettonico che finì per costituire il nucleo più importante e per solito centrale del castello di ogni epoca. Per la sua configurazione si distingue in c. chiuso (quadrilatero o rettangolare), c. aperto (a U), c. a due lati perpendicolari (a L), doppio c. aperto (a H) (p. 20).

El glosario *Tecnica ed evoluzione della fortificazione medievale* lo asimila a *corte* y lo define como: «spazio a cielo aperto all'interno della cinta di un castello», acompañando la explicación de una imagen de la planta del castillo de Ferrara, en la que se muestra la colocación y el tamaño de este lugar central. Más amplia y precisa es la definición del IIC: «spazio interno a una costruzione, racchiuso tra mura o corpi di fabbrica. Costituiva spesso il cuore del castello, e la sua vitale area di disimpegno tra le varie sezioni»; este glosario incluye una segunda entrada relacionada con un tipo específico de *cortile*, el *cortile d'armi*: «piccolo cortile ricavato subito dopo l'ingresso del castello, dove, con diversi accorgimenti, si conteneva l'urto di eventuali assalitori che fossero riusciti a forzare l'ingresso. [...] Il nome fu successivamente dato anche al *cortile interno* dove si svolgevano le esercitazioni della guarnigione» (2020, cursiva nuestra). Contrariamente a otros glosarios, donde no se especifica que un *cortile* sea *interno*, quizá porque se sobreentiende que es un espacio situado en el interior de la fortificación, en el del IIC se alude a un subtipo de *cortile*, precisamente denominado *interno*, que obliga al traductor a considerar la diferencia entre un espacio situado dentro del castillo que puede ser más o menos amplio y central, y un espacio similar pero más pequeño con una clara función defensiva, como denota la relación unívoca entre *cortile interno* y *cortile d'armi*.

Respecto a los términos mencionados, *merli a coda di rondine* y *torre angolare* cuentan con una entrada propia en los glosarios consultados a partir del núcleo del sintagma (*merlo, torre*). El *merlo* es un «espediente murario delle parti superiori delle mura castellane e delle torri ben noto sotto il profilo iconografico» (Roncai s.d., 30-31); en concreto es la «dentellatura delle parti superiori delle mura castellane e delle torri usatissima fin dall'antichità e molto variata nelle forme» (IIC 2020). En relación con la forma, se suelen indicar varios tipos de *merlo*, entre otros: *pari*, con terminación *piatta*, o bien *a coda di rondine*, con terminación *bifida*. Como informa el *Dizionario*, si era del primer tipo, se denominaba también *guelfo*, si en cambio presentaba la forma *a coda di rondine*, era denominado *ghibellino*. Este dato permite asociar este tipo de construcción a la facción política del señor del castillo o del territorio que estaba bajo su dominio,

dado que los términos designaban dos facciones enfrentadas desde el siglo XII entre los partidarios del Pontificado en Roma (güelfos) y los partidarios del Sacro Imperio Romano Germánico (gibelinos). En el corpus observamos que de las 15 ocurrencias que *merli* presenta, 12 aparecen en el sintagma *merli a coda di rondine*, de modo que la forma predominante de los castillos del patrimonio de los Este en Módena, Reggio Emilia y Ferrara es la de la facción de los gibelinos, causa a la que adherían los Este. La denominación *ghibellin** no tiene ocurrencias en el TO, se trata, pues, de un elemento cultural que el traductor puede incluir o no a la hora de trasladar estos textos, cuyo objetivo es la promoción del patrimonio arquitectónico y cultural de la región.

Por último, respecto a *torre angolare* hemos comentado ya algunos aspectos importantes. Como indica Roncai (s.d., 54), en los castillos la torre tenía una función de defensa de entrada o de refuerzo de las murallas. El glosario del IIC habla también de *torrione* como sinónimo de la anterior y lo define como «gros-a e alta torre, innalzata a difesa di un ingresso o come torre angolare» (2020). Como es posible notar, en este caso *torrione* se asimila a *torre angolare*, colocación que encierra en sí misma la posible función de este tipo de torre, esto es, una función defensiva en el ángulo de un edificio fortificado y no en la entrada del mismo. El problema surge cuando se compara esta última definición de *torre*, en la que se señala el aspecto físico, con la que proporciona el *Dizionario*, donde se afirma que *torre* no debe confundirse con *mastio*, aparentemente otro tipo de torre que se situaba en la parte más elevada y que se ha denominado también *torrione* (Roncai s.d., 55). En este caso, vemos que el núcleo cuenta con una definición propia en los diccionarios especializados, sin embargo, presenta un alto grado de variación formal (*torre*, *torrione*, *mastio*) según la función que desempeña, la posición o la relación con otras torres en el mismo castillo. En este sentido, el desafío que se presenta al traductor en la búsqueda de equivalentes y en el proceso de traducción es la variación léxica que se da en este dominio.

4.1. Análisis de las traducciones

Gracias a la investigación basada en las líneas de concordancia paralelas de los lemas más frecuentes explorados hasta ahora, se han identificado las opciones de traducción recurrentes. En la Tabla 4 se muestran tres de los términos más frecuentes y sus traducciones, ordenados por número de ocurrencias en el corpus paralelo:

Tab. 4. Propuestas de traducción para los lemas *castello*, *rocca* y *fortezza*.

TO-CAST_IT	TT-CAST_ES
castello (87)	castillo/-s (87)
rocca (48)	<i>rocca</i> (31), fortaleza (13), castillo (3), Ø (1)
fortezza (18)	fortaleza (18)

Como es posible observar, para traducir *castello* y *fortezza*, los estudiantes han optado siempre por «castillo» y «fortaleza»: se trata de términos que plantean pocas dificultades puesto que los principales diccionarios bilingües español-italiano y algunos glosarios de terminología castellológica (Villena 1971, 2007) proporcionan equivalentes inmediatos de los dos vocablos italianos; en ambos casos, se ha seleccionado el calco, cuando aparece como topónimo en el TO y cuando se emplea *castello*.

El caso de *rocca* es distinto, pues se asiste a una mayor variedad de traducciones. En el *Glosario de términos castellológicos medievales*, *castillo* se define como: «Edificación fuerte, cercada de murallas, fosos, etc. Inicialmente de uso exclusivamente militar, aunque luego adquirió otros fines, como el de servir de residencia para el alcaide o el señor [...]. It.: *Castello, rocca*» (Villena 2007). El glosario señala por tanto una correspondencia entre *rocca* y «castillo» e indica la relación sinonímica entre este término y los italianos *castello* y *rocca*, asumiendo que no presentan diferencias. En efecto, hemos visto en el TO que estas dos palabras aluden a una misma tipología de construcciones, aunque *castello* parece tener un significado más general cuando designa, en plural, un conjunto de edificios similares, frente a *rocca*, que aparece siempre en singular y hace referencia a un edificio, normalmente en un topónimo.

En cuanto a «fortaleza», la definición del *Diccionario de la lengua española* (DLE 2014), recogida y documentada en el *Diccionario de la Ciencia y de la Técnica del Renacimiento* (DICTER)¹¹, es «Recinto fortificado, como un castillo, una ciudadela, etc.», mientras que en el glosario de Villena designa una: «Vasta y potente construcción o recinto fortificado destinado a recibir una guarnición y a defender un lugar y sus contornos» (2007). En este documento, además de presentar el equivalente italiano *fortezza*, se restringe el significado de este tipo de edificio fortificado.

Ante esta pluralidad de opciones para traducir *rocca*, los estudiantes han seleccionado «fortaleza» cuando no se refiere al topónimo y en contextos en que se acentúa la naturaleza militar o el tamaño menor de la fortificación, contextos más numerosos a juzgar por las ocurrencias; han escogido «castillo» cuando en el contexto del término se menciona la función de residencia o la mayor extensión del edificio. En un caso se ha eliminado *rocca* sustituyéndola con una palabra más genérica («estructura»), cuando la primera se asimila a *fortezza* y es preferible evitar la redundancia:

(1) *Persi i connotati militari della fortezza la rocca assunse durante il XVIII secoli i caratteri di un' elegante residenza nobiliare affacciata su un vasto parco.*

Durante el siglo XVIII, *la estructura* perdió los elementos militares típicos de *la fortezza* y se convirtió en una elegante residencia nobiliaria con vistas a un vasto parque.

¹¹ *Diccionario de la Ciencia y de la Técnica del Renacimiento*, disponible en <http://dicter.eusal.es> (22/12/2022).

Se ha mantenido el préstamo *rocca*, escrito en cursiva, en los contextos en los que hace referencia a la denominación del edificio y es posible reconocer fácilmente el monumento en cuestión dentro del conjunto de castillos patrimonio de Emilia-Romaña. Es el caso, por ejemplo, de *Rocca Coccapani* o *Rocca de Castel-novo*. En este sentido, cabe detenerse un momento sobre los títulos de los textos que se han traducido. En algunos, como *Quattro Castelli*, se ha decidido trasladar el topónimo utilizando su denominación original por su fácil comprensión y reconocimiento como parte del patrimonio cultural. Sin embargo, los casos en que se incluyen sustantivos como *avanzi* (Avanzi del Castello di Monteorsello), *resti* (Resti del Castel Novo) o adjetivos como *vecchio* (Vecchio Castello dei Pico) señalan el estado en que se halla el castillo o bien lo distinguen respecto a un edificio más reciente. De acuerdo con el diccionario Sabatini Coletti (2018), *avanzi* y *resti*, especialmente si se emplean en plural, hacen referencia a lo que queda de algo tras haber sido destruido o dañado en parte; además, se relacionan con *ru-deri*, *rovine* o *vestigia*, palabras asociadas a templos y otros edificios. Por ello, en el momento de traducir *avanzi* o *resti* se ha optado por asimilar ambos sustantivos a uno solo y encontrar el equivalente en español más adecuado: *ruina*, cuya definición es «f. pl. Restos de uno o más edificios arruinados» (DLE 2014). Un término igualmente funcional en este contexto puede ser *vestigio*, no obstante, el significado de la palabra es más amplio. La mayoría ha traducido por tanto *Ruinas del Castillo de Monteorsello* y *Ruinas de Castel Novo*.

En cuanto a *vecchio*, la traducción literal no parece adecuada, puesto que «viejo» no suele asociarse a edificios históricos. El análisis del corpus paralelo indica que se ha privilegiado «antiguo», más habitual en el español del arte. Para comprobar la validez de esta solución, en el presente análisis se ha procedido a una búsqueda de los sintagmas «viejo castillo» y «antiguo castillo» en el corpus EsTenTen18, integrado en Sketch Engine. Mientras el primero presenta 1099 ocurrencias (0.05 por millón), el segundo cuenta con 3754 (0.18 por millón). La opción más adecuada para traducir un título como *Antico Castello dei Picco* es, pues, «Antiguo Castillo de los Pico».

Resulta interesante mencionar, por último, el caso de *castelli matildici*. La dificultad reside en el modificador, cuyo referente puede ser opaco incluso para el traductor que no conoce este patrimonio o su historia. El lexema del adjetivo remite a *Matilde*, que en el patrimonio arquitectónico medieval que nos ocupa, el de la región Emilia-Romaña, puede referirse al personaje histórico de Matilde di Canossa (1046-1115), conocida también como Matilde di Toscana. En este caso, las búsquedas de carácter enciclopédico sobre esta noble italiana y sobre sus propiedades en la región (v. Castillo de Carpinetti), han llevado a confirmar que se trata de este personaje. En el TM la elección más acertada ha sido la de adaptar y explicitar este elemento, como se observa en el ejemplo:

- (2) Le possenti rovine di Carpineti restano oggi una testimonianza ancora fortemente evocativa di uno dei più importanti castelli matildici.

Las imponentes ruinas de Carpineti siguen siendo hoy en día un testimonio evocador de uno de los castillos más importantes de Matilde de Canossa en esta zona.

Los elementos culturales (cfr. Franco Aixelà 1996) se han traducido también con un enfoque orientado hacia el TM, considerando la función divulgativa de estos textos, de tal modo que las referencias históricas sean accesibles y permitan adquirir y almacenar información útil o nueva por parte del destinatario y potencial turista. En este caso, es importante tener en cuenta el grado de proximidad cultural entre las culturas de origen y destino, pero también la tipología del texto. Dada la falta de conocimiento especializado de los lectores del TM y lo inapropiado de proporcionar notas en textos en línea, una estrategia de explicitación en el texto que deje entreabierto la posibilidad de adentrarse en un aspecto poco conocido del patrimonio puede ser una buena solución.

Veamos ahora la traducción de algunas de las expresiones multipalabra analizadas previamente:

Tab. 5. Propuestas de traducción para expresiones multipalabra más frecuentes.

TO-CAST_IT	IT-CAST_ES
<i>corpo di fabbrica</i>	edificio (23)
<i>cortile interno</i>	patio interior (11), patio interno (7), patio principal (1)
<i>merli a coda di rondine</i>	almenas en forma de cola de golondrina (6), almenas gibelinas (5), almenas gibelinas, cuya parte superior presenta la forma de cola de golondrina (1)
<i>torre angolare</i>	torre angular (7), torre Ø (2), torres en las esquinas (1)

Respecto a *corpo di fabbrica*, se observa la misma solución en todos los casos; emplear «edificio» parece adecuado, si bien puede resultar demasiado general. Este grupo nominal pertenece al amplio campo semántico de la arquitectura, y en los glosarios en italiano consultados no suele aparecer o no está asociado a la fortificación. Si consultamos el DICTER, vemos que «cuerpo» lleva la marca diatécnica «arq.» y que la definición, que toma del diccionario académico, es «Conjunto de partes que componen una fábrica u obra de arquitectura» (DLE 2014). Por último, la consulta del *Mapa de diccionarios de la RAE* permite comprobar que a partir de la edición de 1817 del diccionario «fábrica» se asimila al término «edificio», más genérico. Estos datos y el hecho de querer privilegiar una lectura ágil de textos breves publicados en la web y con una función divulgativa justifican la posibilidad de traducir este grupo nominal con «edificio/-s» en referencia a una o a varias partes edificadas del castillo o de la fortaleza.

Para *cortile interno* destacan las opciones «patio interior», «patio interno» o bien «patio principal». De acuerdo con el DICTER, el «patio» es un «espacio cerrado con paredes o galerías, que en las casas y otros edificios se suele dejar al descubierto». Por su parte, Villena (2007) especifica que «*patio señorial*» o «*principal*» es el espacio despejado en el interior del castillo, rodeado por los edificios principales, cuyo equivalente en italiano sería *cortile* y que en otras lenguas se traduce como *cour* (fr) o *inner courtyard* (en). La palabra no plantea dificultades al existir un equivalente inmediato en español, sin embargo, en la

medida en que, como hemos comentado, pueden existir dos tipos de patio, el principal o bien el más pequeño y externo destinado a la defensa, denominado *cortile d'armi* o «plaza de armas» (Sánchez Orense 2018), es necesario atender a la descripción que se proporciona en el TO. En el caso que nos ocupa, el análisis ha mostrado que en los textos del corpus se hace referencia al primer tipo, esto es, al patio principal situado en el interior y en el centro del edificio, por tanto las traducciones propuestas son adecuadas. Presentan, en todo caso, cierta variación en la selección del modificador adjetivo que puede explicarse por razones estilísticas. Curiosamente, la opción más acertada («principal») tiene una sola ocurrencia en el TM, mientras que se ha preferido «interior» a «interno» de manera apropiada, puesto que el primero es mucho más frecuente en el español actual. De nuevo, una rápida consulta en el corpus de referencia del español EsTenTen18 confirma este dato: el resultado muestra que «patio interior» cuenta con 19 048 ocurrencias (0.94 por millón), mientras que «patio interno» tiene 3668 (0.18 por millón).

En lo que respecta a *merli a coda di rondine*, observamos tres propuestas distintas. La primera, «almena en forma de cola de golondrina» es un calco válido si se tiene en cuenta que *merlo* equivale a «almena» en español y que «cola de golondrina» es una forma particular de las almenas. Según el DICTER, «almena» es «cada uno de los prismas que coronan los muros de las antiguas fortalezas para resguardarse en ellas los defensores»; en los glosarios consultados (Villena 1971, 2007), «almena» se relaciona con «merlón», formalmente similar a *merlo* y derivado del latín *merulus*, *mirlo*, quizá por semejanza con este ave cuando se posa, y se añade que «almena» surge del artículo árabe *al* y del latín *minae*, defensa.

Para traducir este grupo nominal es posible emplear estos recursos; sin embargo, en ninguno se menciona la forma de este tipo de almena y mucho menos el dato contenido en los glosarios italianos consultados sobre las denominaciones *guelfo* o *ghibellino* en función de la forma final «*pari* o a *coda di rondine*» del *merlo*» (Roncai s.d., 59). Por otra parte, a pesar de que «cola de golondrina» aparece en el diccionario académico, la definición que proporciona, «Obra de defensa en forma de ángulo entrante», no se conecta explícitamente con almena. La búsqueda en glosarios más extensos dedicados a las artes en general, como el *Glosario visual de técnicas artísticas*, permite encontrar el término y una definición que sí comprende ese tipo de información: «Originariamente, los vanos intermedios en el coronamiento de un muro dentado de fortificación. [...] Las hay de muy diversas formas según regiones, culturas y usos defensivos, como cuadradas, rectangulares, de cola de golondrina, escalonadas, etc.» (Toajas Roger 2011, 30)¹². Ante estos resultados, hay dos posibles soluciones: la traducción literal más atenta a reproducir la terminología del dominio «almenas en forma de cola de golondrina», que cuenta en el TM con 6 ocurrencias; o

¹² Disponible en: https://eprints.ucm.es/id/eprint/21443/1/TOAJASdir_GlosarioArtes_may13_reed.pdf (22/12/2022).

bien la estrategia más original pero también más arriesgada de adaptación mediante el adjetivo «gibelino» que, como indica el diccionario académico, hace referencia a quien «en la Edad Media italiana era partidario de los emperadores de Alemania y enfrentado a los güelfos, defensores de los papas» (DLE 2014). En otros 6 casos se ha decidido privilegiar la connotación cultural del término, enriqueciendo los significados del texto, aunque puedan ser poco transparentes para el lector potencial. La tercera opción parece perseguir este objetivo sin renunciar a estructuras más complejas que hacen explícita la forma de la almena.

En lo que concierne a *torre angolare*, la búsqueda en los diccionarios bilingües de los equivalentes del núcleo y del modificador pueden resultar útiles. De todos modos, parece necesario indagar un poco más sobre el significado de estos términos en el dominio considerado. El glosario de Villena (2007) indica que *torre* se refiere a «una alta construcción cilíndrica o prismática, ya sea aislada, inserta o sobresaliendo de los muros de una villa, castillo o fortaleza, de los que es el elemento principal de defensa, refuerzo y flanqueo. La forma geométrica de su planta la califica». Si buscamos «angular» en el DICTER, encontramos dos acepciones: «que tiene ángulos» y «elemento arquitectónico situado en el ángulo de un edificio». En este caso, es posible considerar los dos, dado que en el contexto en el que aparece la colocación puede aludir bien a la forma geométrica de la torre, bien a su posición en el castillo, dos características de la torre que si bien no se excluyen remiten a dos significados distintos. Se trata por tanto de un adjetivo que conlleva cierta ambigüedad. El análisis de las concordancias de *torre angolare* en el subcorpus CAST_IT y la visualización de algunas fotografías de los castillos publicadas en la plataforma TourER muestran que, en realidad, se está empleando la misma denominación para los dos posibles referentes. Esto puede explicar por qué en la traducción predomina el calco («torre angular») que mantiene esta duplicidad y por qué en dos casos, quizá para evitar distintas interpretaciones, se omite el modificador. Destaca en cambio la opción «torres en las esquinas», que privilegia uno de los dos significados de manera apropiada según el contexto.

5. Conclusiones

En este estudio se ha realizado un análisis cualitativo del léxico relativo a los castillos y las fortalezas del patrimonio estense en Emilia-Romaña, mediante la exploración de un corpus paralelo y alineado de traducción de aprendientes constituido por los textos en italiano (TO), publicados en la plataforma en línea TourER, y la traducción de esos textos al español (TM). Los resultados del análisis léxico-semántico cualitativo de las palabras y expresiones multipalabra más frecuentes en el TO realizado a través de la consulta de diccionarios monolingües y glosarios de arquitectura abaluartada y de las concordancias en el corpus, han mostrado que en estos textos semiespecializados, los términos del dominio (*rocca*, *merlo*) conviven con palabras casi sinonímicas (*castello*, *fortezza*) y polisémicas (*corpo*, *cortile*, *pianta*) que suelen formar colocaciones más o menos exclusivas de este campo (*corpo di fabbrica*). Por otro lado, buena

parte de estas palabras pertenecen a diferentes áreas semánticas (arquitectura, paisaje) y remiten de forma implícita, en algunos casos, a la historia y cultura de los territorios dominados por los Este en la Edad Media y el Renacimiento (topónimos, personajes).

Este análisis ha permitido también identificar algunos de los principales desafíos que los textos divulgativos y de promoción turística en la web plantean a la traducción especializada. El estudio del corpus paralelo alineado de la traducción realizada nos ha llevado a explorar las soluciones adoptadas por los estudiantes en función de los objetivos comunicativos del TM y del destinatario. Las palabras y grupos nominales más frecuentes cuentan en ocasiones con un equivalente en español, documentado en diccionarios bilingües y en glosarios que proporcionan información etimológica y que proponen equivalentes del término en otras lenguas. En estos casos, los estudiantes han podido establecer una correspondencia de uno a uno entre TO y TM de los principales elementos léxicos. Sin embargo, la naturaleza divulgativa de los textos y la existencia de palabras con significados distintos incluso en el dominio de la arquitectura obligan a tener en cuenta en todo momento las relaciones semánticas que se establecen entre el núcleo y los modificadores en las numerosas colocaciones encontradas, así como su contexto de uso.

Por otro lado, los topónimos y los elementos culturales pueden guiar al traductor en la elección de las distintas opciones que se le presentan si la palabra no tiene un equivalente inmediato en la lengua de llegada (véase *rocca*) o bien permite enriquecer el TM aportando un dato histórico que puede llamar la atención del lector y turista potencial (v. *merli a coda di rondine*). En definitiva, los estudiantes han alternado los calcos, los préstamos, la adaptación por medio de explicitación y la omisión, en función del método interpretativo-comunicativo y la voluntad de mantener la función divulgativa del TO en el TM.

En este trabajo se ha intentado mostrar que la aplicación de los métodos de la lingüística de corpus, la documentación sobre la terminología y los proyectos didácticos basados en prácticas de traducción especializada pueden ser eficaces en la formación lingüística de estudiantes de lenguas extranjeras. Asimismo se espera haber demostrado que los recursos léxicos bilingües sobre la arquitectura medieval y renacentista, necesarios para elaborar textos multilingües de calidad, son aún escasos. Parece, pues, necesario crear corpus paralelos de traducción especializada más amplios y seguir investigando en esta dirección.

Referencias

- Biffi, Marco. 2001. "Sulla formazione del lessico architettonico italiano: la terminologia dell'ordine ionico nei testi di Francesco di Giorgio Martini." In *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV)*, a cura di Riccardo Gualdo, 253-90. Galatina: Congedo.
- Cabré, María Teresa. 1993. *La terminología. Teoría, métodos, aplicaciones*. Barcelona: Antártida.
- Cabré, María Teresa. 2004. "La terminología en la traducción especializada." In *Manual de documentación y terminología para la traducción especializada*, a cura di Consuelo Gonzalo García e Valentín García Yebra, 89-122. Madrid: Arco Libros.

- Calvi, Maria Vittoria. 2016. "Guía de viaje y turismo 2.0. Los borrosos confines de un género." *Ibérica* 31: 15-38.
- Calvi, Maria Vittoria, e Giovanna Mapelli (a cura di). 2011. *La lengua del turismo. Géneros discursivos y terminología*. Berna: Peter Lang.
- Delgado, Inmaculada. 2000. "Contribución italiana a la terminología técnica y científica de los siglos XVI y XVII." *Cuadernos de Filología Italiana* n.º extraordinario: 331-41.
- Eusebi, Cristina. 2012. *Contributo dell'italiano alla formazione del lessico architettonico rinascimentale inglese*. Tesis doctoral. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Faber, Pamela, e Silvia Montero-Martínez. 2019. "Terminology." In *The Routledge Handbook of Spanish Translation Studies*, a cura di Roberto Valdeón e África Vidal, 247-66. Abindón: Routledge.
- Farina, Annick. 2006. "Traduction de syntagmes figés ou de grande fréquence: pour une utilisation dynamique des ressources lexicales sur support électronique." In *Lessicografia bilingue e traduzione*, a cura di Félix San Vicente, 149-64. Monza: Polimetrica.
- Franco Aixelà, Javier. 1996. "Culture-specific items in translation." In *Translation, Power, Subversion*, a cura di Román Álvarez e Carmen África Vidal, 52-78. Clevedon: Multilingual Matters.
- Leiva Rojo, Jorge. 2018. "Diseño y compilación de corpus paralelos alineados: dificultades y (algunas) soluciones en el ejemplo de un corpus de textos museísticos traducidos (inglés-español)." *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas* 13: 59-73.
- Maldussi, Danio. 2008. *La terminologia alla prova della traduzione specializzata*. Bologna: BUP.
- Marazzini, Claudio. 1993. *Storia della lingua italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Mayoral Asensio, Roberto. 1999. "La traducción especializada como operación de documentación." *Sendeban* 8-9: 137-54.
- Nencioni, Giovanni. 1995. "Sulla formazione di un lessico nazionale dell'architettura." *Bollettino Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali* 2: 7-33.
- Paniagua, José Ramón. 1997. "La teoría de la arquitectura en España en el siglo XVI. Algunas consideraciones sobre las fuentes literarias." *Anales de Historia del Arte* 7: 231-44.
- Pérez Vicente, Nuria. 2010. *Texto especializado y texto literario: temas de traducción y didáctica*. Macerata: Simple.
- Regattin, Fabio. 2018. "Une traduction mimétique plurielle: *Cyrano de Bergerac, La Mort d'Agrippine*." In *Traduire à plusieurs*, a cura di Enrico Monti e Peter Schnyder, 141-51. Paris: Orizons.
- Roncai, Luciano. (s. d.). *Dizionario di Nomenclatura castellana*. Crema: Istituto di Stato di Cremona.
- Salicio, Soraya. 2014. "La formación del vocabulario arquitectónico renacentista castellano." *Revista de Investigación Lingüística* 17: 147-68.
- Sánchez Orense, Marta. 2018. "Consideraciones terminológicas sobre la evolución del léxico de la fortificación abaluartada." *Lexis* XLII (2): 443-72.
- Suau-Jiménez, Francisca. 2010. *La traducción especializada*. Madrid: Arco Libros.
- Terlingen, Johannes. 1967. "Italianismos." In *Enciclopedia lingüística hispánica*, Manuel Alvar (coord.), 263-305. Madrid: Arco Libros.
- Turci, Monica, e Gaia Aragrande. 2020. "On translating art and heritage discourse from Italian into English: From a learner corpus to a specialized corpus." In *The Language of Art and Cultural Heritage*, a cura di Ana Pano Alamán e Valeria Zotti, 12-38. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Translating Heritage Tourism in Italy. Churches and Palaces of the Ducato Estense

Gaia Aragrande, Monica Turci¹

1. Introduction

This article focuses on a project about the translation of heritage tourism. In particular it reports findings on a case study that started in 2018 and is still in progress. Its core part is represented by the translations prepared by thirty students who, between 2018 and 2021, enrolled in the course of English for Specific Purposes on the language of tourism and travel taught in the International Master programme *Language, Society and Communication* at the University of Bologna. The Segretariato Regionale del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo per l'Emilia Romagna (henceforth Segretariato) provided the text to be translated into English that focuses on regional heritage. Henceforth this is referred to as Source Text (ST).

The translation task was presented as one of the exam options students could freely choose from. Unlike other options, this was meant to provide students with an added professional experience by giving them the chance to engage in an activity connected with the Segretariato, which has recently become a key public stakeholder in the Italian tourist sector. Students' translations were collected in

¹ Aragrande is the author of paragraphs 4 and 5. Turci is the author of paragraphs 2 and 3. Paragraphs 1 and 6 have been co-written by the two authors.

Monica Turci, University of Bologna, Italy, monica.turci2@unibo.it, 0000-0003-4027-3911

Gaia Aragrande, University of Bologna, Italy, gaia.aragrande2@unibo.it, 0000-0002-2869-4599

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Gaia Aragrande, Monica Turci, *Translating Heritage Tourism in Italy. Churches and Palaces of the Ducato Estense*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5.13, in Valeria Zotti, Monica Turci (edited by), *Nuove strategie per la traduzione del lessico artistico. Da Giorgio Vasari a un corpus plurilingue dei beni culturali*, pp. 169-195, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0061-5, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5

a corpus (TLC) that has been the object of study of a previous publication (Turci and Aragrande 2020); such translations were analysed through a Corpus-based methodology, namely using «Corpus Linguistic technologies to inform and elucidate the translation process» (Kruger, Wallmach, and Munday 2011).

This study builds on the authors' afore-mentioned publication in two respects that concern the corpus and the research question. As regards the corpus, we will be using an extended version of the TLC (henceforth TLC-2021) that includes also the translations by the students enrolled in the academic year 2020-2021. At the same time this corpus is qualitatively more specific as it is limited to a selection of texts that describes churches and palaces belonging to the Estense heritage (1471-1598) in the cities of Ferrara, Modena and Reggio Emilia. This selection connects with the research question that explores a problematic issue that has emerged in our previous publication but has yet to receive full attention. This concerns the markedly frequent use of highly specialised terminology and Cultural Specific Items or CSIs (House 2006) from the field of art and architecture, as well as the use of academic style for texts that are meant for the global tourist market. The terminology issue immediately attracted students' attention, as pointed out in a survey (see Turci and Aragrande 2020, 12-38); students found that CSIs in the field of art and architecture provided the greatest challenge in the translation process (ivi, 35). The extent of this problem also took us by surprise as the commissioner intended these texts for international visitors, hence we expected them to be more aligned to lexical and functional varieties usually found in the specialised language for tourism. This issue will be illustrated in more detail in the following paragraphs.

This paper will first outline the commissioner of the translations (Segretariato) and the translators (students, including a description of their profiles and competences). This descriptive part serves as contextual background to the analysis that will follow. Secondly, we will provide a detailed illustration of the ST in relation to its text type as well as syntactical and pragmatic features. Indeed, as it will be shown, such features hint at the hybrid position of the ST between the specialised discourse of tourism and that of art and architecture. The main part of the article will be devoted to the analysis of students' TTs focusing in particular on the strategies they employed to translate terminology regarding art and architecture. The authors will also contribute suggestions for tailored translations to make specific terminology more suitable for an audience of tourists, without losing its specialised features, ending with a short glossary for the benefit of students and professional translators operating in the field of heritage tourism.

The aim of this work in progress is to provide some reflections on the translation of texts poised between the special language of art and architecture and heritage tourism that, far from being an exception confined to the Segretariato, has become a recurrent characteristic of the communication of heritage in the Italian public sector. The learner corpus that we compiled can be seen as a first step towards the construction of a larger corpus that could be used for research and teaching purposes, as well as providing a useful tool for translators. Furthermore, we believe that this area of study responds to recent developments in the

tourist industry. If, on the one hand, the translation of heritage is a sub-sector of tourism translation that, in turn, is a marginal sector of translation studies tout court (Katan 2020), on the other hand, heritage serves an increasingly popular branch of tourism (Richards 2018), and one that is strategic for the sustainable goals of the UN 2030 agenda. Finally, we hope that our case study will provide some insights for further development of curricula in courses of English as special language with the aim of including theory and practice of translation for tourism that, as Katan (2020) and Agorni (2019) have noted, remains very rare, despite the wealth of published research work in this area.

2. Describing the project: Commissioner and Translators

This project started as a collaboration between the University of Bologna and the Segretariato back in 2018. The translations we are going to focus on were commissioned as a consequence of the impossibility of setting up an internship between these two institutions. At the time, the Segretariato, like several other public institutions coordinated by the Italian Ministry of Culture, was in a delicate and crucial phase following the re-organisation of the Italian public administration and, in particular, the transformation of the above-mentioned Ministry into the Ministry of Culture and Tourism (MiBACT)². One of the most immediate consequences of this was that the Segretariato, and other cultural institutions, including museums and public galleries, added to their mission of protecting heritage, that of promoting it for the tourist market. The texts commissioned for translation are crucial in this process as they are part of the «Progetto Cantiere Estense»³, the Segretariato's first attempt to put into practice the integration of old and new tasks, while at the same time marking the launch of its brand of cultural tourism. The emergence of the concept of «brand» itself is significant in this respect, as it provides an example of a public institution that, as a consequence of the reform, starts to behave like a private tour operator and adopts marketing strategies aimed at establishing the identity of its tourist offer, in order to meet the demand of potential customers (Radišić, Mihelić 2006, 185).

At the University of Bologna both teaching and research staff, as well as professional translators operating in various fields, were involved in the project with different roles and providing a variety of expertise. They included the course convenor, three different tutors and an English-speaking language teacher. The convenor and tutors provided students with different and complementary background knowledge for their translation work. The former has a long experience in teaching language for tourism as a specialised language and provided students with some introductory knowledge focusing on tourist discourse,

² See <https://www.beniculturali.it/comunicato/verso-un-nuovo-mibact-in-vigore-la-riforma-del-ministero-primo-giorno-di-applicazione-della-riorganizzazione-22/12/2022>.

³ See <https://cantiereestense.it/cantiere/22/12/2022>.

its lexico-grammatical features and functions. Whenever possible, theory and practice were combined, thus actively involving students and encouraging them to reflect on forms of tourism and the tourist discourse that they encountered in the Target Language (henceforth TL). It was pointed out to students that, to produce good translations, background knowledge of the register, function and style of tourist writing in English was of central importance, forging in this way connections between writing and translating. This recommendation was also meant to orient students to privilege, whenever possible, instrumental TT-oriented strategies rather than documentary ST-preserving methods (Nord 2005).

Dann's seminal publication (1996) on the language of tourism was adopted as the main text-book. Though this remains one of the most complete and accessible introductions to the properties, techniques and registers of the language of tourism, as well as an important study for scholars researching translation in this field (Gandin 2013), we felt this publication was not ideal to provide background information for students doing translations for the sector of heritage tourism; in some respects, some of its content could even be seen as misleading. As Dann makes clear in the introduction, the kind of tourist discourse his study focuses on is related to forms of mass tourism, while cultural and heritage tourism are instances of post- or even anti- mass tourism (Apostolakis 2003, 795; Francesconi 2007). For this reason, in the last academic year, a part of the course was devoted to the analysis of texts taken from the *English National Trust* website in order to present students with examples of heritage tourism discourse in the TL.

Each of the tutors involved in this project contributed a module on translation. Some changes were made from year to year in an attempt to improve preparation and respond to the difficulties students encountered. It was felt that the initial four-hour module on translation was not enough and hence it was later extended first to six and then to eight hours. Following a rethinking of the students' background knowledge in the area of translation studies and practice, we decided to change the material used during the translation module in order to have more skilled students taking up the translation exam option. Given that in the first two years of the project, previous experience in translation was not a requisite (see Table 1), much of this module was aimed at unpacking the theory and practice of TT-oriented translation, with particular reference to the meaning and implications of covert translation (House 2006) and the related concepts of «cultural filter» and «Culture Specific Items» (CSIs), in order to foreground strategies and present examples of adaptation and localisation pertinent to the tourist sector. The workshops organised as part of the translation module provided a thorough illustration of functions in translation (Reiss and Vermeer 1984) aimed at showing that tourist texts use a medley of informative, expressive, conative and operative functions to offer a complement to Dann's study that, by privileging examples of promotional tourist material, tends to concentrate on the conative function only and related strategies.

After the first year, following difficulties in providing adequate preparation for students with different backgrounds and in retrieving the final exam marks in English language in the BA course, requirements changed and it was made compulsory for students to have previous experience in translation from Italian into English.

This proved a successful move in creating a smaller and more select group of students and also freed time for tutors to provide more and much needed information on online translation tools, which we think are vital for translators in general and in the tourist sector in particular. During the first year of the project, in fact, it was noted that, although all students were digital natives, the majority of them were not familiar with online resources for translation and none of them with corpora – with the sole exception of those who obtained a BA in translation. On discussing the final translations during the oral examination, it was found that these resources were only partially used and rarely to their full potential. As a consequence, tutors provided students with a list of online specialised dictionaries, tips for effective search engine usage, as well as an introduction to comparable and parallel corpora for translation, concluding the module with a hands-on session on the use of SketchEngine.

Concerning the students involved, a significant detail that has emerged in the second and third year of the project is a considerable drop in the number of students choosing the translation option and their reluctance to work in groups despite encouragement for collaboration from the convenor of the course. The drop in numbers could be explained in relation to the students' perception of this task. In the first year, more than a quarter of the students opted for the translation task because of a mixture of interest in acquiring an experience that was closer to a potential future profession and also, probably, because they perceived the translation task as more familiar, and hence easier, than the other exam options. This tendency then changed completely because the translation proved to be an extremely difficult challenge that affected students' final mark. This, along with a more effective selection, would explain the drastic drop in the number of students participating in this task in the second year and the fact that this trend continued in the third year.

Tab. 1. Description of the translation exam option across the three academic years.

Translation option	a.y. 2018/2019	a.y. 2019/2020	a.y 2020/2021
Exam type	Take-home	Take-home	Take-home
Time available	6 weeks	6 weeks	8 weeks
Number of students (groups)	16 groups (2 to 5 people per group) for a total of 51 students	8 students	6 students (no groups were made)
Percentage of students enrolled	36,6 %	15,09 %	12,5 %
Workload per person	Approx. 2000 words	Approx. 5000 words	Approx. 3000 words
Requirements (compulsory)	C1 (CEFR) or mark >26/30 in the last BA English exam	Previous experience in translation (EN-IT or IT-EN)	Previous experience in translation in IT-EN
Desiderata (optional)	Previous experience in translation 83% had previous experience in translation	none	none

3. The Source Texts

This section provides a general description the ST and in-depth analysis of its lexical, syntactical, and pragmatic characteristics. The former suggests an alignment of the ST with tourist discourse, while the latter problematises this, pointing to the ST as hybrid, somewhere between an academic discourse about art and architecture and tourist discourse.

The ST is composed of independent units which are meant to be read as such; each of these units describes a church or a palace relating to the Estense heritage and links to its location through the Tourer. This is a multifunctional tool; simultaneously a search engine, an interactive map that operates like Google Maps, and the digital platform that supports access to the ST, pinpoints the location of each attraction as well as introducing it discursively.

General reflections on the ST are based on the framework devised by Calvi (2010) for tourist discourse. Calvi's genre framework is organised according to a hierarchical scale at the top of which are genre families, which group together texts sharing the same socio-professional context. Macro-genres follow and classify texts according to their medium and channel of communication. Genres – which may be embedded into macro-genres or not – take into consideration texts' communication and pragmatic functions. Lastly, sub-genres focus on texts' theme/s. The ST seems to fit neatly in Calvi's framework. As it is written by a public organisation operating for the tourist market, it can be included in the institutional genre family. Furthermore, the ST fits into the macro-genre of the tourist web page as it is available only online through the Tourer website. As for its sub-genre, the ST is an example of a descriptive guide providing information about places of interest of the Estense heritage in the Emilia Romagna region.

The ST fits neatly into the category of tourist texts only empirically; however, analysis at the level of its lexis, syntax and function provides another take and highlights differences between the language used in the ST and that typically found in tourist texts. In particular, differences between the ST and the Tourer as regards syntactical constructions and pragmatic functions show that the latter is aligned to a specific kind of tourist discourse in a way that the ST is not. In line with its user-friendly and intuitive technology, the Tourer adopts a style that is also reader-friendly, characterised by simple and short syntactical constructions in stark contrast with that of the ST, as can be noted in the following example: «Eretto dalla comunità modenese a partire dal 1099 quale simbolo dell'indipendenza della comunità e quale luogo di conservazione delle spoglie del patrono Geminiano, è unanimemente riconosciuto come uno dei capolavori del Romanico italiano ed europeo».

Where the ST has only the referential function, providing detailed information on single attractions with almost no mention of the traveller/ tourist, the Tourer's texts use a predominant conative function typically expressed by the imperative mood, («Scopri i sentieri e i cammini Inizia il tuo tour ...») to provide explicit suggestions to the travellers, reproducing a style that relates to

the promotional function of tourist discourse, as described by Dann (1996). Furthermore, it should be noted that these invitations are not only aimed at selling the tour, but also at actively contributing to its experience and to the content of the website itself: «anche il viaggiatore può contribuire all'arricchimento del sito». Through a predominant conative function, the Tourer encourages its readers to add personal journeys, discover new routes off the beaten track, upload comments and photographs. Where the Tourer provides an example of texts in the making, and in the process of becoming increasingly heteroglossic and multimodal, the ST is not open to change or other voices; it is monoglossic and monomodal. The Tourer discursively frames its messages within a consumer-driven heritage experience (Apostolakis 2003, 796). Connections with cultural tourism and slow infrastructures in «Tourer.it è il portale per tutti coloro che amano viaggiare muovendosi in modo lento alla scoperta del patrimonio culturale diffuso dell'Emilia-Romagna» (<https://www.tourer.it/chi-siamo>, 22/12/2022) also provide hints of the Segretariato brand that is in line with its double mission to promote and to preserve the «territorial capital» (Moscarelli 2019, 237). The emphasis on slow, experiential and active tourism points to a segment of travelers/ tourists that are interested in a participated learning experience (Willson and McIntosh 2007, 75) that focuses on and, at the same time, preserves heritage, rather than in the fast consumption typical of a product-based form of mass tourism.

Comparative analysis provides further points of divergence, in this case between the ST and comparable contemporary tourist texts. The following interlingual comparison highlights differences in themes and lexical items that are at the core of some of the translation dilemmas encountered by our students. Table 2 shows an annotated description of Modena Cathedral in the Segretariato corpus against the entry found in the online website of the *Lonely Planet*. The fragments in bold provide the themes of the clauses, those underlined are the epithets referring to Modena Cathedral and those in italics are examples of specialised lexis found only in the ST. These elements add significant details that call into question the ST as a straight-forward example of tourist discourse.

Though both these texts are descriptive and have the same topic (or subgenre in Calvi's framework), this comparison reveals differences. Where Themes in the *Lonely Planet* are, as expected in tourist discourse, simple Nominal Groups that refer to the cathedral or to parts of it as they appear today to visitors, the ST's Themes are lexically dense and foreground temporality through adverbs, dates, and subordinate clauses that globally retrace the way the building of the cathedral progressed throughout the centuries. This structure is more aligned with an academic essay about art history rather than tourist discourse. The diachronic narrative of the Segretariato attempts to trace a continuity between the time of the Estense and our times as far as the function of the Cathedral is concerned; though this narrative is in line with the main theme of the Cantiere Estense Project, it is not expected in a tourist text, whose purpose is to provide up to date information to visitors.

Tab. 2. Interlingual comparison between ST and the description of Modena Cathedral on the *Lonely Planet* Website.

Source Text TLC	<i>Lonely Planet</i>
<p>Il Duomo, massimo monumento della città, riveste da sempre un ruolo di fondamentale importanza non solo per la vita religiosa, ma anche per quella civica di Modena. Eretto dalla comunità modenese a partire dal 1099 quale simbolo dell'indipendenza della comunità e quale luogo di conservazione delle spoglie del patrono Geminiano, è unanimemente riconosciuto come uno dei capolavori del Romano italiano ed europeo.</p> <p>Il progetto del duomo si deve a Lanfranco che seppe edificare un <u>importante</u> modello per l'arte romanica. Completata la cattedrale a inizio del XII secolo si costruì il campanile, detto Ghirlandina, i lavori proseguirono con l'apertura della porta Regia sul fianco dell'edificio. Contemporaneamente all'avvio del cantiere iniziò la <u>grandiosa</u> opera dell'<i>apparato scultoreo</i> esterno a opera di Wiligelmo, i rilievi della facciata con le Storie della Genesi si impongono come fondamento per la storia dell'arte romanica.</p> <p>Come chiesa principale della città, fu storicamente legata alla famiglia d'Este: fu infatti frequente sede di cerimonie celebrative della casa regnante, spesso con l'aggiunta di <u>ricchi apparati effimeri</u>. Tutt'oggi, nonostante i restauri di primo Novecento abbiano in parte cancellato le tracce dei secoli estensi, rimane uno scrigno della storia e dell'arte modenese.</p>	<p>Modena's celebrated duomo combines the austerity of the Dark Ages with throwback traditions from the Romans in a style known as Romanesque. The church stands out among Emilia-Romagna's many other ecclesiastical relics for its <u>remarkable</u> architectural purity. It is, by popular consensus, <u>the finest</u> Romanesque church in Italy, and in 1997 was listed as a Unesco World Heritage Site.</p> <p>While not as large or spectacular as other Italian churches, the cathedral – dedicated to the city's patron saint, St Geminianus – has a number of <u>striking</u> features. The dark, brick-walled interior is dominated by the <u>huge</u> Gothic rose window (a 13th-century addition), which shoots rays of light down the <u>grand</u> central apse. On the exterior facade, a series of <u>vivid</u> bas-reliefs depicting scenes from Genesis are the work of the 12th-century sculptor Wiligelmo. Interior highlights include an <u>elaborate</u> rood screen decorated by Anselmo da Campione and, in the crypt, Guido Mazzoni's Madonna della pappa, a group of five painted terracotta figures.</p>

The use of euphoric language, which is one of the distinctive features of tourist discourse (Dann 1996, 65), provides another difference between the two texts, with the ST showing fewer examples than the *Lonely Planet*. Finally, though both texts make use of specialised lexis relating to art and architecture, the ST includes instances of this that cannot be found in the *Lonely Planet* (marked in italics). These instances express either an excess of specialised detail (at least in comparison to the description in the *Lonely Planet*, e.g. «apparato scultoreo»), or they are connected to the Estense period («apparati effimeri»).

In conclusion, students who took up this task were led to take for granted that the ST belonged to the specialised language of tourism and though Calvi's framework for tourist discourse seems to provide a confirmation of this, closer analysis shows that this presupposition is problematic to say the least. The divergences observed above can be useful in raising awareness among students of the issues that they need to consider and may encounter right from the start of their translation process. Translators are faced, on the one hand, with the Tourer's

texts shaped to address a highly inclusive audience of experiential slow tourists and, on the other hand, with a ST that describes the Tourer's landmarks through a very high degree of specialisation as concerns historical and architectural information and an academic style targeted at a selected audience of experts or amateur enthusiasts of the Estense period. Furthermore, after being instructed to model their translations on comparable Target Texts (TTs), students are faced with a ST whose structure, syntax and lexis are markedly different from tourist texts in the TL.

The following sections focus attention on the way students have dealt with one of the problematic issues they have encountered, that is to say the translation of the specialised lexis of art and architecture for an audience of contemporary slow tourists.

4. Methodology and Corpora: The Tourism Learner Corpus 2021 and the ItSeg Corpus

This paper employs a combination of methodologies to analyse translations of tourist texts performed by students as described above in section 2. The two main methodological approaches featuring in this study are Corpus Linguistics (CL) and contrastive as well as qualitative analysis of students' translations. The purpose of CL here is to extract specialised terminology as well as analyse translational patterns and/or mistakes in students' translations. At a later stage in the study, evidence from the corpus will serve as a starting point for the contrastive analysis of students' translations.

As mentioned in the sections above, students were faced with several challenges regarding the text type of the ST and the destination of the TT. As concerns the type of audience, given that the original environment of these texts is a publicly available website and that the texts are aimed at tourists, we have envisaged an audience of non-experts and this was communicated to students in their translation brief. Indeed, despite the highly specialised nature of the Segretariato texts, we asked our students to translate picturing a lay-reader as final user of the text, privileging simplification and normalisation whenever possible.

A further methodological aspect that is central to this case study is the role of Translation Studies (TS) in the field of Language for Specific Purposes (LSP). Indeed, the intersection of contrastive TS, CL and LSP can prove to be fruitful on many levels: research, but most importantly, teaching. Following Gandin (2016), we believe that the use of translation (both as a process/activity and as a product) should be rediscovered in the teaching of the LSP of tourism as a L2. Moreover, this case study shows how the use of CL tools can be beneficial in both research and teaching. As Gandin puts it:

[CL] can be effectively employed in contexts of L2 learners of English at university level in order to:

- explore and learn the different linguistic, stylistic and pragmatic properties of the language of tourism by means of authentic linguistic materials;

- recognise and understand the most/least successful strategies characterising the translation of tourist texts;
- discover corpus linguistics methodologies, notions, design criteria, technical tools and procedures for the collection, analysis and interpretation of complex linguistic phenomena, particularly when applied to the study of translation universals. (2016, 80).

The mixed methodology employed in this study can produce synergies from the classroom to the research group, using the first to feed the second and, in turn, the second to improve the first, creating a virtuous circle of knowledge which is by no means just theory-oriented but deeply rooted in practice.

Before describing the corpora employed here and their content, we should probably define their types and scopes. There are two corpora being used, one collects all the translations made by students (TLC-2021), the other one is composed of the ST the students translated (ItSeg Corpus). If we look at M. Baker's treble typology of translation corpora (1995), «comparable», «parallel» and «multilingual», we cannot find an appropriate label for our two corpora. Indeed, they both have to do with translation but cannot be strictly defined as parallel (there is no alignment between ST and TTs, not at the corpus query level at least), and they are comparable to the extent that one is the translation of the other. This conundrum calls for a change of perspective and probably we could define both the TLC-2021 and the ItSeg Corpus as specialised corpora, adding the further label of «translational» or «learner» (see Turci and Aragrande 2020) to the TLC-2021.

As far the ItSeg corpus is concerned, its main function in this study is to provide a list of specialised terminology items that we then look for in the TLC-2021 using an excel spreadsheet, where we collected all the translations made by students aligned with the ST. As there are many versions of portions of the same ST, using the aligned version as a corpus would have been tricky as the process of building such a parallel corpus would have been very time-consuming. For this reason and given the small size of both corpora, we decided to discard the option of the multiple TTs parallel corpus.

Table 3 below contains information about the ItSeg Corpus. The latter and the TLC-2021 were both compiled using SketchEngine, which is the concordancer employed in this study.

Tab. 3. Info about TLC-2021.

	ItSeg corpus
Language	Italian
Tokens	13,679
Types	3,408
Sentences	473

The TLC-2021 is composed of texts regarding palaces and churches translated by students enrolled in three subsequent academic years (2018/2019, 2019/2020 and 2020/2021). This corpus was annotated with metadata regarding the students (group or single translators) and the year in which the translations were carried out so that translations can also be compared from year to year.

In Table 4 below, we include information about the TLC-2021.

Tab. 4. Info about TLC-2021.

TLC-2021	
Language	English
Tokens	107,570
Types	6,568
Sentences	3,539
No. Of translations	28

We believe that the size of the TLC-2021 makes it hard to draw any conclusions but tentative ones. However, we believe that by comparing this corpus to a larger one (specialised and/or general) we might be able to isolate and identify peculiarities of the language employed by the students and, in turn, qualitatively analyse such peculiarities with the aim of determining whether they are simply idiosyncrasies or part of a lexicon of Italian art and heritage.

Regarding the way we exploited these corpora in our analysis, following McEnery and Wilson (2011), we claim that corpus-driven and corpus-based approaches do not exclude each other, but rather are complementary (see McEnery, Xiao, and Tono 2006). Indeed, the role of the corpora within this study is both to provide the starting point for the analysis (corpus-driven) and to substantiate and/or reject hypotheses made a priori by the analyst (corpus-based). The insights within ESP and the language of art and heritage in Italy, as well as non-professional translation settings, are obtained mainly through the exploration of keywords, concordance lines and collocational patterns, which the following section (4.) reports on.

In a contrastive perspective, keywords can provide a good starting point for analysis alongside the exploration of normalised frequencies and concordance lines. Finally, because of the small size of both corpora, concordance lines are quite manageable in numbers, thus we felt encouraged to qualitatively analyse them. We then start from an exploration of keywords in the ItSeg Corpus using the itTenTen2016 corpus as reference, as we consider keywords a statistically-relevant starting point for a more detailed and fine-grained corpus-based analysis (see McEnery and Hardie 2012; McEnery and Wilson 2011).

Both the TLC-2021 and the ItSeg corpora were automatically POS-tagged using a built-in feature of SketchEngine: the English and Italian TreeTagger PoS tagsets with Sketch Engine modifications (Jakubíček et al. 2013; Marcus, Santorini, and Marcinkiewicz 1993).

5. Analysis and discussion

As mentioned in section 3, we will start from two sets of keywords and key-terms extracted from the ItSeg corpus using the itTenTen2016 corpus as reference. Therefore, in the following sections we focus on keywords (4.1) and key-terms (4.2), putting to work the quanti-qualitative methodology that we explained in section 3.

Keywords in CL allow the analyst to highlight the «aboutness» of the corpus (P. Baker and McEnery 2015). Indeed, a keyword is «a word that is more frequent in a text or corpus under study than it is in some (larger) reference corpus, where the difference in frequency is statistically significant» (McEnery and Hardie 2012, 245). The comparison between the two corpora is carried out through significance testing that assigns a «keyness» score to each word; the higher the score, the more the word is typical to the corpus under study.

Our main aim with keywords extraction is to unveil peculiarities and potential idiosyncrasies of our ItSeg Corpus and identify items that might pertain to the art and heritage lexicon. In doing so, we will focus on both what is in the keyword/keyterm lists and what is not. To put it simply, we will look at presence as well as absence in both corpora, using the process of comparison to understand and evaluate what the corpus is not telling us instead of interrogating it just on what it contains (Duguid and Partington 2018). Indeed, «absence can have significant meaning» (Duguid and Partington 2018, 42), especially if considered in a comparative perspective within a specialised language by looking at the written production of learners and native-speakers of English, for example.

In sections 4.1 and 4.2 we report and discuss some of the keywords and key-terms extracted via SketchEngine. From the original extraction, we excluded the following items: names of people (e.g. first names like «Borso» or «Ercole» but also family names like «Este»), names of places (e.g. «Ganaceto» or «Rivalta» but also «Modena», «Ferrara»), capitalised names of people's jobs/titles in Italian (e.g. «Abate», «Duca» etc), year/centuries indications (e.g. «XI Century» or «eleventh century cf»). We decided to exclude these lexical items from the original extraction because being titles or names of people/places, they automatically result as salient compared to the reference corpora. However, their saliency is solely based on their uniqueness and they do not pose particular issues as far as their translation is concerned.

5.1 Extraction of specific terminology from the ItSeg corpus

Table 6 below collects keywords and key-terms extracted from the ItSeg Corpus which we sorted out using the rationale displayed in table 5.

As already mentioned in 4, keywords in a corpus generally highlight the «aboutness» of the corpus itself and thus give hints about which words/compounds are key in that particular corpus if compared to larger general corpora (Baker and McEnery 2015). Accordingly, here the keyword extraction tool was used to isolate lexical items, which orient research to specific tourism-art- and heritage-related SL-terminology. Indeed, we can see how the ItSeg Corpus shows

(multi)terms that closely describe and provide specific information about the architectural and historical features of the objects they describe.

Tab. 5. Rationale for Keywords categories.

Topic	Topic description
1. Art and Architecture	Structures, materials, abstract nouns identifying architectural and decorative elements
2. History and Society	Religion, politics, institutions and buildings that have specific religious and political functions and historiography
3. Building, Restoring and Modifying	Whole buildings. Any verb, verbal form or noun-phrase representing an action (in the passive or active mood) performed on a building/construction site
4. Miscellaneous	Low frequency items in the SL reference corpus that might pose issues for students while translating them
5. Tourism	Any verb or adjective with hyperbolic positive connotations that are referring to the readers' visual perception and/or provide instructions/guidance

As our main focus is on the TLC-2021, we will primarily consider the terminology that surfaced through the extraction of keywords in the ItSeg Corpus with a twofold aim: first, to isolate specific terminology and check their translation with the TLC-2021; second, to provide a glossary (see appendix) that can be used by learners of ESP and students of specialised translation. For this reason, we mainly focused on categories 1 and 3 mentioned in table 5 above. While all 5 categories are important and may be the object of further analysis, as this paper focuses on church and palaces, we selected categories 1 and 3 in order to provide readers with an understanding of the specialised lexis of the ST and the solutions translators opted for. Table 6 below offers, however, the full picture of our categorised keywords extraction, as categories 2, 4 and 5 will be referred to in our open conclusions that will also address plans for further investigations.

The items in Table 6 are very varied even within the same category. We can appreciate how the first three categories are considerably richer in keywords and multiterms than the remaining two, especially if compared to category number 5 «tourism». Such a corpus-driven investigation of the ST is already very telling for the analyst. Indeed, by the lack of touristic markers such as hyperbolic adjectives, instructions or guidance, we can already infer that this text lies at the crossroads of different specialised languages, confirming the qualitative analysis in section 2. above. Given the space restrictions, we will be focusing our attention on a selection of keywords and multiterms for categories 1 and 3 and will analyse their translations performed by students according to the previously mentioned methodology. Our selection is based on thorough contrastive comparison between ST and TTs that led us to choose the most interesting cases and excluding those terms that we had already discussed elsewhere (Turci and Aragrande 2020).

Tab. 6. Keywords and keyterms in the ItSeg Corpus.

Topic	Keywords	Keyterms
1. Art and architecture	palazzo; duomo; monumentale; loggia; romanico; ornare; casino; cotto; cornice; torre; transetto; abside; scenografico; configurazione; apparato; monumento; sacro; stucco; cattedrale; dimora; convento; scalone; abbazia; chiostro; campanile; dipinto; borgo; chiesa; addizione; lapideo; timpano; capitello; prospetto; cupola; portico; oratorio; caserma; decorativo; salone; facciata; ancone; abbazia; fortilizio; absidale; lesene; cornicione; loggiato; palinsesto; conformazione; sepolcro; basilica; fondale; palazzina; santuario; monastero; protiro; cornucopia; spazialità; merlato; semicircolare; oreficeria; canonica; battesimale; decorato; porticato; spoglia; ricalcare; movimentare; rudere; dilatare; murario; perimetro; decoro; trasversale; soggiornare; villa; complesso; cortile; architetto; navata; residenza; decorare; convento; affresco; cappella; architettura; chiesa; altare; decorazione; pietra; baldresche; volticella; volticina; sottocornice; corinzieggiante; estradossate; plasticatori; voltoni; incorniciature; bacelli; fogliette; lesena voltage; archivolti; stuccatori; terramare; barocchetto; metope; cupoletta; bugne; colombaia; marcapiano; scagliola; binato; curvilineo; monofore; monumentalità; cortiletto; traforata; parietali; fittile; cappelletta; edificatoria; modanatura; bifore; bugnare; ballatoio; polittico; colonnato; tempietto; pianterreno; androne; porfido; contraltare; miniare; ghiera; refettorio; tamponamento; rosone; cassettoni; doratura; camerino; belvedere; slanciare; piedistallo ottagonale; ellittico; fornace; Intarsiare; torretta; basamento; tamponare; abbellimento.	apparato scultoreo esterno; regge urbane; cotto stampato; ricchi apparati effimeri; colonne lapidee corinzieggianti; lesene circolari; magistero scenografico; sapientissimo magistero; configurazione rinascimentale; incorniciature in stucco; lesena angolare; mole barocca; cappelle laterali semicircolari; affresco illusionistico; corpo rinascimentale; scalinata ellittica; affresco prospettico; testata absidale; edifici pertinentziali; architettura gentilizia; quinta laterale; adeguamento tipologico; corpo trasversale; fondale prospettico; arco in cotto; finestre binate; complessa conformazione; campate centrali; rappresentazione di temi; cortile minore; decorazione fittile; grande corte centrale; elementi zoomorfi; temi allegorici; campagna decorativa; edificio di rappresentanza; configurazione complessiva; apparato ornamentale; canoni formali; struttura di difesa; campanile ottagonale; rotonda stradale; corpi uniti; conformazione architettonica; ambienti monastici; scudo araldico; schema distributivo; timpani triangolari; complesso principale; apparato scultoreo; cappella mortuaria; pianta semicircolare; cortile principale; corpi laterali; decorazione architettonica; architettura sacra; arco trionfale; corpo di fabbrica; apparati effimeri; navata unica; cortile rettangolare

2. History and Society	<p>guardacamere; prevostura; congregazione; rinascimento; ambasceria; ex-voto; commendare; inumare; araldico; votivo; intercessione; tabernacolo; committenza; attribuibile; confisca; documentare; cardinale; confraternita; monaca; databile; riformare; frate; attribuzione; duchessa; signoria; pittore; collegio; duca; controriforma; badessa; ereditario; patrono; soppressione; decadenza; monaco; governatore; ducale; commendatari; priorato; cenobio; devoluzione; clausura; casata; vescovile; controriformistica; educando; commendatario; soldataglia; capomastro; acquasantiera; inflessione; eclettismo; destituire; esequia; patrizio;</p>	<p>documenti notarili; palazzo governatorale; casino ducale; dimora di villeggiatura; palazzo municipale; piazza municipale; residenza di caccia; monumenti sepolcrali; giardino segreto; sede municipale; residenza patrizia; confische statali; pieve arcipretale; chiesa civica; educando per ragazze; cenobio femminile; comunità di monache; abate commendatario; istituzioni culturali</p>
3. Building, Restoring and Modifying	<p>fabbrica; restauro; conserva; erigere; inglobamento; cantiere; restaurare; adibire; progettista; edificare; edilizio; edificio; rifacimento; rinnovamento; costruire; ridisegno; murare; demolizione; ingrandire; abbattimento; ampliare; fondare; rinnovare; ricostruire; ampliamento; riammodernamenti; rimodernamenti; riconfigurazione</p>	<p>arte edificatoria; opera di ampliamento; opere di contenimento; lavori di ampliamento; prima pietra</p>
4. Miscellaneous	<p>impaginare; reliquia; ascrivere; leggibile; erede; scrigno; ospitare; apparentare</p>	
5. Tourism	<p>spiccare; svettare; capolavoro; retro; conservare; sovrastare; affacciato.</p>	<p>bella mole barocca;</p>

5.1.1 Art and Architecture

In Table 7 below, we collected the keywords and multiterms pertaining to the first category «Art and Architecture». In turn, we identified four further sub-categories: «decorative», «architectural», «material» and «abstract». The first one collects terms connected with decorative elements (nouns such as «cornice», «lesene», «baldresche» etc., classifiers like «merlato», «corinzieggiante», «traforata» etc., and verbs like «ornare», «intarsiare» and «tamponare»). The second sub-category, «architectural», contains architectural elements and buildings (e.g. «timpano», «cupola», «terramare», etc.), while the «material» sub-category includes terms such as «cotto», «lapideo» and «scagliola» which crucially identify building materials. Finally, «abstract» includes nouns, verbs and noun phrases identifying either abstract processes or abstract elements that are not immediately attributable to a building and/or decorative element.

Tab. 7. Keywords and multi-terms from the Art and Architecture category divided according to sub-categories and type.

Art and architecture		
Decorative	Nouns	cornice, cornicione, stucco, lesene, cornucopia, decoro, decorazione, baldresche, volticella, volticina, sottocornice, incorniciature, bacelli, fogliette, lesena, voltone, archivolti, metope, bugne, polittico, ghiera, rosone, cassettone, doratura, abbellimento
	Adjectives	merlato, corinzieggiante, binato, traforata, fittile,
	Verbs	ornare, decorare, bugnare, miniare, intarsiare, tamponare
	Multi-terms	Affresco illusionistico, lesene circolari, fondale prospettico, finestre binate, decorazione fittile, elementi zoomorfi, cotto stampato, decorazione architettonica, colonne lapidee corinzieggianti, campagna decorativa
Architectural	Nouns	transetto, abside, dimora, timpano, capitello, prospetto, cupola, portico, oratorio, caserma, protiro, terramare, marcapiano, monofore, bifore, colonnato, torretta, basamento, complesso.
	Adjectives	curvilineo
	Multi-terms	magistero scenografico, sapientissimo magistero, testata absidale, edifici pertinenziali, corpo trasversale, corpi uniti, corpo di fabbrica, timpani triangolari, edificio di rappresentanza, struttura di difesa, corpo rinascimentale, corpi laterali, complesso principale,
Material	Nouns	cotto, scagliola, porfido, tamponamento
	Adjectives	lapideo, parietali
	Multi-terms	incorniciature in stucco

Abstract	Nouns	configurazione, apparato, palinsesto, spazialità, monumentalità, architettura
	Adjectives	edificatoria,
	Verbs	slanciare, dilatare,
	Multi-terms	apparato scultoreo esterno, ricchi apparati effimeri, configurazione rinascimentale, mole barocca, architettura gentilizia, adeguamento tipologico, complessa conformazione, rappresentazione di temi, temi allegorici, configurazione complessive, apparato ornamentale, canoni formali, conformazione architettonica, schema distributivo, apparato scultoreo, apparati effimeri.

Before going into the details of the students' translations, we would like to point out how the sub-categories in table 7 are not so strictly delimited and indeed, especially with reference to noun-phrases, they all present a degree of overlapping that made categorization harder and fuzzier. Moreover, regarding the terminology in table 7, we can appreciate how «Art and Architecture» as a category shows a high number of technical terms pertaining to the language of art and heritage as well as architecture. This once more confirms our first hypothesis about the ST, i.e. that despite being inserted in a website with clear popularizing and touristic scopes with regard to its audience, its content is highly technical and perhaps more apt for an audience that has a thorough and vast knowledge of these topics.

Moving now on to the translational analysis, we can appreciate how three out of four sub-categories within «Art and Architecture» feature mostly technical terms. These terms often do not pose issues as far as their translation is concerned, indeed they are often translated by means of equivalence (e.g. «abside» - «apse»). However, there are some terms that might be polysemous or variants of the same nouns (e.g. «volta», «volticella», «volticina», «voltone») or again synonyms (e.g. «ornare» and «decorare») and this, of course, makes their translation more challenging.

The sub-category labelled as «abstract» contains further interesting aspects to be explored in students' translations. The nouns and noun phrases in this sub-category have very wide meanings and can apply to different contexts, therefore translators should choose the most fitting term depending on the context. Of particular relevance here are the nouns «configurazione» and «apparato». Often the translation of these nouns is made easier by the co-text and context in which they occur, so looking at those nouns as part of noun phrases like «apparato scultoreo esterno» or «configurazione rinascimentale» might help. Nevertheless, they are recurring nouns in the ST that students had to translate in a variety of ways.

Table 8 contains the translations of noun phrases containing the noun «apparato» that students came up with. As we can see, there are a few occasions in which students opted for a calque of the Italian noun, translating «apparato» with the noun «apparatus», thus proposing a 1:1 equivalence that mirrors the ST but represents nevertheless a mistranslation.

Tab. 8. Apparato» and its translation in the TLC-2021.

Apparato (n), 7 occurrences, 0.5 f p 1000 words in ItSegCorpus	
Apparato scultoreo esterno	magnificent sculptures that decorate the exterior of the building, external sculptural decorations, majestic array of external sculptures, external sculptures, great external sculptural apparatus (3 times)
Apparato funerario	funeral decorations, funeral/funerary apparatus (4 times), burial configuration, burial site
Fastoso apparato	sumptuous decorations, sumptuous apparatus (3 times), lavish decorative array, sumptuous complex, magnificent apparatus
Apparato ornamentale	ornamental ensemble, decoration, decorative features, array of ornamental elements, decorative layout
Apparati effimeri	temporary decorations, temporary displays, ephemeral decorations

«Apparatus» describes a tool or a set of tools that is being used for a specific scope (e.g. «breathing apparatus»), moreover it pertains to a technical and frequently engineering- or medicine-related domain that has little to do with the LSP of tourism.

We can also appreciate how students made an effort to unpack the noun phrases containing «apparato» and explicate their meaning by means of periphrases or choosing a more fitting candidate for translation, such as «decoration» or «layout».

Finally, in the case of «apparato scultoreo esterno», some students opted for not translating «apparato», thus omitting this term in the TT while focusing their translation on the qualifier of the noun («scultoreo»). This process resulted in a more concise and precise translation candidate such as «sculpture».

Moving on to table 9 below, we can observe how students dealt with the noun «configurazione». This noun poses translation difficulties because it is often employed in a generic way but, if employed in some scientific domains, it identifies specific phenomena. This double nature of «configurazione» might confuse students, leading them to rely on direct equivalence as a translation strategy, thus choosing an equivalent/calque such as «configuration» without going through that unpacking process that is needed in order to grasp the meaning-in-context of the term at hand.

Despite this generalised tendency of using «configuration» as a preferred equivalent, some students showed a deeper understanding of the context and suggested translation candidates that take into consideration the object described by the noun-phrase (often a building, a church or their interiors). Depending on the type of object described in the ST, students opted either for terms such «layout» or «structure» or privileged the strategy of omission, thus delivering a more concise but nevertheless accurate translation (e.g. «configurazione a tre navate» - «with three naves»).

Tab. 9. «Configurazione» and its translation in the TLC-2021.

configurazione (n), 7 occurrences, 0.5 f p 1000 words in the ItSeg Corpus	
[...hanno...mutato] configurazione	configuration (6 times), structure
configurazione [a tre navate]	appeared with three naves, featured three naves, three aisle form, a configuration with a nave and three aisles, had three naves (2 times), to include three naves
configurazione originaria	original configuration (5 times), original layout, original shape
configurazione complessiva [dell'edificio]	final architectural configuration, general configuration [of the building], overall structure [of the building], overall configuration [of the building] (4 times)
configurazione rinascimentale	Renaissance layout, Renaissance configuration (4 times), how its configuration was during the Renaissance, the configuration of the palace
configurazione tre-quattrocentesca	fourteenth-fifteenth century configuration (3 times), 14th and 15th century configuration, 14th and 15th century structure, fourteenth-fifteenth century structure, configuration of 300s-400s

As already mentioned, we find several technical terms within the «architetural» sub-category. Alongside those terms, we can also observe a polysemous word «complesso» that can either function as a noun or as an adjective and has a meaning that can be difficult to grasp and often changes, depending on its context of use. Similarly to «complesso», the ST makes large use of the noun «corpo» (literally «body») employing it in a metaphorical way and in noun phrases, whose translation, once again, is highly context-dependant.

Tab. 10. «Complesso» and its translation in the TLC-2021.

Complesso (n), 16 occurrences, 1.17 f per 1000 words in the ItSeg Corpus	
complesso	complex of buildings, complex (50 times), zero translation [pronoun] (6 times), building (2 times), architectural ensemble, group of buildings, structure, palace
complesso residenziale	residential complex (6 times), housing complex
[impaginare il] complesso	layout of the complex, arrange the complex, the complex being arranged, to structure the complex, organized the complex, to build the complex, the construction of the palace
[il progettista del] complesso	complex (7 times), zero translation (1 time)

In Table 10, we have collected the translations into English of the noun «complesso». The most frequent translation option is the noun «complex» which is a polysemous term like its Italian counterpart. «Complex» is an adequate translation option as it refers to «a large building with various connected rooms or a related group of buildings» (Cambridge Dictionary online) and, if we look at

its collocational profile on either a specialised corpus of arts (e-Flux) or a general reference corpus (En TenTen 2020), we find collocates referring to buildings and architecture.

Some students, however, opted for different solutions like omission or substitution with pronouns or even simplification. Simplification tendencies are the most interesting, because they hint at the fact that students were actually trying to meet the requirements of the translation brief. Indeed, among the instructions they received was to translate the ST by keeping the target audience in mind – European tourists who access these texts through the Tourer website. By removing unnecessary information (e.g. just «buildings» instead of «complex of buildings») and/or substituting «complex» with a higher frequency noun (e.g. «group»), students facilitate the communication with readers and adapt their register and style to the target publication.

We would like to consider a couple of examples in which students chose translation candidates that are overly formal, like «architectural ensemble» and «palace», or, as in the case of «structure», simply misleading. «Architectural ensemble» is surely precise and appropriate as it indicates a harmonious unity of buildings, engineering structures and so on. However, it is a very infrequent, albeit specific, word combination (it appears only once in the EnTenTen2020) and also includes a borrowing from French that can represent a threat to efficient and broad communication. On the other hand, a noun like «structure» comes across as too generic and unspecific.

Tab. 11. «Corpo» and its translation in the TLC-2021.

corpo (n), 12 occurrences, 0.9 f per 1000 words in the ItSeg Corpus	
corpo di fabbrica	the body of the building (2 times), the part of the building (2 times) building (11 times), body, segment (2 times), part
corpo rinascimentale	Renaissance structure (2 times), Renaissance building, Renaissance body (3 times), building
corpo trasversale	transversal structure, transversal section, transversal body, longitudinal side, transverse part, transept, transversal area
corpo	structure, section, body (2 times), main body/ies, element, wings

Table 11 contains the translations of «corpo» intended as «part or section of a building». Here too we can observe diverging attitudes towards translation. Many students opted for a more conservative, yet correct, approach to the translation of this domain-specific item, e.g. choosing to translate «corpo di fabbrica» as «body of the building». Others found different solutions and more appropriate ones, opting for higher frequency words like «part» or maybe more precise ones like «structure», «section» and «wings». From what we see in table 11, the tendency to simplify, thus employing strategies like zero translation or omission, seems less frequent, although we find some instances of that (e.g. «building»).

5.1.2 Building, Restoring and Modifying

In table 12 below, we collected the keywords and multi-terms pertaining to the third category «Building, Restoring and Modifying». In turn, we identified two further sub-categories: «buildings» and «restoring and modifying». The first one collects terms dealing with architectural structures and containers known as building and palaces. This sub-category includes nouns, verbs and classifier as well as some multi-terms. The second sub-category, «restoring and modifying», contains nouns, verbs and multi-terms dealing with the actions of restoring and modifying architectural structures and containers.

Tab. 12. Keywords and multiterms from the building, restoring and modifying category divided according to sub-categories and type.

building, restoring and modifying		
Buildings	Nouns	fabbrica; edificio; progettista
	Adjectives	edilizio
	Verbs	costruire; murare; edificare; fondare; erigere
	Multi-terms	arte edificatoria; prima pietra
Restoring and modifying	Nouns	restauro; inglobamento; cantiere; rifacimento; rinnovamento; ridisegno; demolizione; abbattimento; ampliamento; riammodernamenti; rimodernamenti; riconfigurazione
	Verbs	conservare; restaurare; adibire; ingrandire; ampliare; rinnovare; ricostruire
	Multi-terms	opera di ampliamento; opere di contenimento; lavori di ampliamento

Before going into the details of the students' translations, we would like to direct the reader's attention to the double wording of «riammodernamenti» and «rimodernamenti» of the ST. Both nouns are nominalisations of the verb «riammodernare»/«rimodernare» (modernise, refurbish), but with a different spelling. This inconsistency in spelling happens to be just one of the many inconsistencies our students had to face while translating this ST.

For reasons of space, we will mostly focus on nouns and multi-terms starting from the latter. Table 13 contains three multi-terms and their respective translations in the TLC-2021. Of particular relevance here are the first two multi-terms, «opera di ampliamento» and «lavori di ampliamento», as these two are very close in meaning; one can go as far as saying that these two terms are near synonyms. This synonymity is reflected in the translations provided by students who chose to translate these multi-terms with noun phrases like «extension works» and «expansion works». A query in the enTenTen20 corpus reveals that both noun phrases are more or less equally occurring and they refer to the same process of enlarging an already existing structure, so they are indeed synonyms. By looking at the combined frequency per million words (0.1), we immediately realise that they are quite infrequent, probably because they are very technical

expressions in a very large corpus of general English. Nevertheless, by looking at the context of use of these noun phrases, it is clear that the students provided an accurate translation that is perhaps technical and therefore not exactly in line with the style of the Tourer. Only one student opted for a repurposing of the ST noun phrase into a verb («to enlarge») which actually makes the sentence more readable and fully conveys the meaning of the ST's multiterm.

Tab. 13. «Opera di ampliamento», «lavori di ampliamento» and their translations in the TLC-2021.

opera di ampliamento (np), 1 occurrence, 0.07 f p 1000 words in ItSegCorpus	
[intraprese] opere di ampliamento	[undertook] works to enlarge; [decided] to enlarge; [carried out] expansion works; [promoted] extension works;
lavori di ampliamento (np), 2 occurrences, 0.1 f p 1000 words in ItSegCorpus	
i lavori di ampliamento [della dimora]	the extension works [on the residence]; extension works [carried out on the residence]; the expansion [of the residence];
lavori di ampliamento [e rifacimento]	extension [and renovation] works (2 times); renovation and expansion works; [the] extension [and restoration] work; extensions [and remakes]; expansion [and restoration]; expansion [and reconstructive] works;
arte edificatoria (n), 1 occurrences, 0.07 f p 1000 words in ItSegCorpus	
[grande esperto di] arte edificatoria	[a great expert in] the art of building (3 times); [a real expert in] the field of construction; [a great expert] in architecture;

Concerning the other multi-term in table 13, «arte edificatoria», we can observe how the majority of TTs opted for a literal translation, while only one TT proposes a simplification that is convincing enough although not too precise in terms of vocabulary.

Let us now focus on table 14 containing nouns (mainly nominalizations) that revolve around the semantic field of building renovation and refurbishment. All the other items in table 14 present the prefix «ri-/re-» that hints at a repeated action or a change in status operated by an external actor. All these nouns refer to a process of repurposing or renovation of buildings.

We can observe how often «rinnovamento» and «rifacimento» are treated as close synonyms (and in this case they mostly are) by students who indeed favour «renovation» as main translation candidate. Indeed, the term «renovation» seems to be appropriate as it refers to making something old look new through some kind of intervention and of course is very frequently employed in the field of architecture. Some students however chose «renewal», which could be an appropriate translation if the object of renewal was wider and more abstract (e.g. urban renewal or contract renewal). Though not a mistranslation, employing «renewal» shifts the text to a level that goes beyond the single building or piazza refurbishment and hints at larger endeavours of changing the face of a city, for example.

Turning now to «restauro», the only point worth mentioning is that some students showed a tendency to over translation (see Vinay and Darbelnet 1995, 16). Indeed, especially with the periphrasis «in fase di restauro» (*undergoing restoration*) and the adjective + «restauro» many chose to translate «restauro» as «restoration works» (0.09 fpmw in the enTenTen20). Once again this is not to be considered a mistake, but a simple over translation as the term «restoration» alone would have conveyed the intended meaning in an appropriate manner.

Tab. 14. «Rinnovamento», «rifacimento», «restauro», «riconfigurazione» and their translations in the TLC-2021.

rinnovamento (n), 3 occurrences, 0.2 f p 1000 words in ItSegCorpus	
[processo di] rinnovamento ed edilizio	urban renovation [process]; building renewal [process]; [process of] building renewal; building renovation [process]; building renovations; renewal building [process]; urban renewal [process]; [the great architectural expert]
rinnovamento [della piazza]	the renovation process [of the square]; the renovation/renewal [of the square] (3 times); the renovation works [of the square]; the redesign [of the square]
[contesto di] rinnovamento	[context of] renovation/renewal (3 times); [context of] such renovations; [part of this] renovation; [context of] refurbishment
rifacimento (n), 3 occurrences, , 0.2 f p 1000 words in ItSegCorpus	
rifacimento [dell'abside]	[the apse] was rebuilt (2 times); [the apse] renovation; the renovation [of the apsis]
[radicale] rifacimento	[radical] rebuilding; [radical] renovation (3 times)
[lavori di ampliamento e] rifacimento	[extension and] renovation works (2 times); renovation [and expansion works; the [extension and] restoration work; [extensions and] remakes; [expansion and] restoration; [expansion and] reconstructive works
restauro (n), 4 occurrences, 0.3 f p 1000 words in ItSegCorpus	
[frutto del] restauro	was restored (2 times); [the result of] the restoration (3 times); [results from] the restoration
[in fase di] restauro	are still being restored; [are still undergoing] restoration (2 times); [are still undergoing] restoration works; are still being rebuilding; are still under restoration
[impegnativo] restauro x 2	[major] restoration works (2 times); [major] restoration; [extensive] restoration work; [a demanding] restoration (3 times); [demanding] restoration works; [a challenging] restoration; [a long period of] restoration
riconfigurazione (n), 1 occurrence, , 0.07 f p 1000 words in ItSegCorpus	
riconfigurazione [complessiva]	[overall] reconfiguration (5 times); [total] reconfiguration; [global] configuration
Ridisegno (n), 1 occurrence	
[radicale] ridisegno	[radical] re-drawing; was [radically] redesigned; [radical] redesign

The last items in table 14 are «riconfigurazione» and «ridisegno», which are once again very close in meaning. As concerns «riconfigurazione», all TTs report «reconfiguration» as the only translation candidate. While this term is surely appropriate in this case, it must be noted that, especially nowadays, «reconfiguration» often pertains to the IT field and is very abstract in its use (political and social systems reconfigurations, for example). On the other hand, «reconfiguration» is also to be found in the lexicon of the building industry, especially occurring with «refurbishment». A third option could have been to use a verb like «repurpose» or a noun like «modification», which are more common and less tied to IT.

Finally, «ridisegno» in one instance was translated as «redrawing», which is a translation that is borderline between acceptable and wrong. Indeed, most commonly, «to redraw» refers to geopolitical processes and only on very few occasions is found to refer to architectural redesigns.

6. Conclusion

This paper has provided an illustration of a project in progress that concerns the teaching of translation of heritage tourism to Italian students enrolled on an international Master Course. Translation of heritage tourism represents a marginal sector in translation studies, but one that is strategic for the Italian cultural industry and contemporary tourism in general.

In the first part, the article provides a context for the commissioner that explains some peculiarities of our texts and translation problems encountered by students. The ST commissioned was markedly different from those of the Tourer and comparable descriptions found in English guidebooks. Qualitative analysis and ST keyword extraction has shown that typical features of language of tourism hardly featured in the ST (see also Table 6 above that illustrates the low incidence of tourist terminology). This, we think, is a consequence of the fact that our commissioner (and probably several other Italian public cultural institutions) is at a critical juncture in the process of adapting to its recent role of promoting cultural heritage for the tourist market. This is an aspect that we think is important to point out to students when introducing the ST as it is directly connected with their translational choices. The changes that the commissioner is currently facing calls for a kind of translation that also includes elements of adaptation and transcreation (Gaballo 2012) that need to be introduced to students and that we hope will improve the quality of the translations.

The learner translational corpus built during this timeframe concentrates on specialised lexis of art and architecture for tourism. It will lend itself to further investigations that may, for example, include a diachronic exploration of the corpus. Admittedly, the size of the TLC-2021 made it hard for us to draw any general conclusion, but our methodology combining keywords extraction and close reading of parallel texts led us to identify some trends and patterns in students' translations that might be worth further investigation. Indeed, we were able to isolate and identify peculiarities of the language of the ST and the

TIs and, through qualitative analysis and comparisons with larger corpora, we suggested other translational options and included the most salient ones in a glossary that we plan to extend in the future and hope can be of use to students and translators in the field of heritage tourism.

Appendix

A selected glossary of terms and noun-phrases

ITA	ENG
Apparato (n) + modifier	Group of + modifier
Apparato funerario	Burial decorations
Apparato ornamentale	Decorations
Apparato scultoreo	Statues
Configurazione (n)	Structure, layout
Complesso (n)	Buildings, group of buildings
Corpo (n)	Building, structure, section
Corpo di fabbrica	Section of a building
Opera (n)	Work
Opera di ampliamento	Enlargement → mostly used in its verb form «to enlarge»
Restauro (n)	Restoration
Riconfigurazione (n)	Renovation, revision
Rifacimento (n)	Restoration, renovation
Rinnovamento (n)	Renovation

References

- Agorni, Mirella. 2019. "Challenges in the Professional Training of Language and Intercultural Mediators: Translating Tourism Cross-Cultural Communication." *Cultus* 12: 56-72.
- Apostolakis, Alexandros. 2003. "The Convergence Process in Heritage Tourism." *Annals of Tourism Research* 30(4): 795-812.
- Baker, Mona. 1995. "Corpora in Translation Studies. An Overview and Suggestions for Future Research." *Target* 7(2): 223-43.
- Baker, Paul, e Tony McEnery. 2015. "Corpora and Discourse Studies: Integrating Discourse and Corpora." Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Calvi, Maria Vittoria. 2010. "Confini mobili. Lingua e cultura nel discorso del turismo." *Rivista di Scienze del Turismo. Ambiente Cultura Diritto Economia* 1(3): 131-35.
- Dann, Graham. 1996. *The Language of Tourism: A Sociolinguistic Perspective*. Wallingford Oxon (UK): CAB International.
- Duguid, Alison, e Alan Partington. 2018. "Absence. You don't know what you're missing. Or do you?" In *Corpus Approaches to Discourse: A Critical Review*, a cura di Charlotte Taylor e Anna Marchi, 38-60. London: Routledge.

- Francesconi, Sabrina. 2007. *English for Tourism Promotion: Italy in British Tourism Texts*. Milano: Hoepli.
- Gandin, Stefania. 2013. "Translating the Language of Tourism. Corpus Based Study on the Translational Tourism English Corpus (T-TourEC)." *Procedia - Social and Behavioral Sciences*: 325-35.
- Gandin, Stefania. 2016. "Translating and Learning the Language of Tourism as LSP: Corpus-Based Approaches." *LCM - La Collana / The Series* 9788879167918: 65-82.
- House, Juliane. 2006. "Text and Context in Translation." *Journal of Pragmatics* 38(3): 338-58.
- Jakubíček, Miloš, Kilgarriff Adam, Kovář Vojtěch, et al. 2013. *The Tenten Corpus Family, The 7th International Corpus Linguistics Conference*. CL. Lancaster: Lancaster University.
- Katan, David. 2020. "Translating Tourism." In *The Routledge Handbook of Translation and Globalization*, a cura di Esperanca Bielsa e Dionysios Kapsaskis. London: Routledge.
- Kruger, Alet, Kim Wallmach, e Jeremy Munday (a cura di). 2011. *Corpus-Based Translation Studies: Research and Applications*. London: Continuum.
- Mitchell, P. Marcus, Beatrice Santorini, e Mary Ann Marcinkiewicz. 1993. "Building a Large Annotated Corpus of English: The Penn Treebank." *Computational Linguistics* 19(2): 313-30.
- McEnery, Tony, e Andrew Hardie. 2012. *Corpus Linguistics: Method, Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McEnery, Tony, e Andrew Wilson. 2011. *Corpus Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- McEnery, Tony, Xiao Richard, e Yukio Tono. 2006. *Corpus-Based Language Studies: An Advanced Resource Book*. London: Routledge.
- Moscarelli, Rossella. 2019. "Slow Tourist Infrastructures to Enhance the Value of Cultural Heritage in Inner Areas." *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage* 19: 237-54.
- Nord, Christiane. 2005. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi.
- Owsianowska, Sabina, e Magdalena Banaszkiwicz. 2015. "Dissonant Heritage in Tourism Promotion: Certified Tourism Products in Poland." *Folia Turistica* 37: 146-66.
- Radišić Berc, Branka, e Biljana Mihelić. 2006. "The Tourist Destination Brand." *Tourism and Hospitality Management* 12(2): 183-89.
- Reiss, Katharina, e Hans J. Vermeer. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Richards, Greg. 2018. "Cultural Tourism: A Review of Recent Research and Trends." *Journal of Hospitality and Tourism Management* 36: 12-21.
- Turci, Monica, e Gaia Aragrande. 2020. "On Translating Art and Heritage Discourse from Italian into English: From a Learner Corpus to a Specialized Corpus." In *The Language of Art and Cultural Heritage: A Plurilingual and Digital Perspective*, a cura di Ana Pano Alamán e Valeria Zotti, 12-38. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Vinay, Jean-Paul, e Jean Darbelnet. 1995. *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Amsterdam: Benjamins.
- Willson, Gregory, e Alison McIntosh. 2007. "Heritage Buildings and Tourism: An Experiential View." *Journal of Heritage Tourism* 2(2): 75-93.

Websites in order of appearance

<https://www.beniculturali.it/comunicato/verso-un-nuovo-mibact-in-vigore-la-riforma-del-ministero-primo-giorno-di-applicazione-della-riorganizzazione> 22/12/2022.

<https://cantiereestense.it/cantiere/> 22/12/2022.

<https://www.tourer.it/chi-siamo> 22/12/2022.

Traduire en français le lexique du patrimoine artistique de la ville de Bologne : le sous-corpus comparable BER du projet LBC

Valeria Zotti

1. Introduction

Dans cette contribution, nous illustrerons une nouvelle phase du projet de recherche interuniversitaire *Lessico plurilingue dei Beni Culturali* (LBC) qui porte sur l'élargissement du corpus LBC Français¹ avec l'ajout d'un sous-corpus sur la ville de Bologne et sur la région Émilie-Romagne (Cetro, Zotti 2020, 88). Ce sous-corpus a été réalisé par une antenne de l'équipe LBC², l'unité de recherche LBC-CeSLiC de l'Université de Bologne³, dans le cadre de deux projets de recherche financés : le premier, *UniCittà. Riscoprire Bologna attraverso l'Alma Mater* (UniCité. Redécouvrir Bologne à travers son Université), a été financé par la fondation Carisbo dans le cadre de l'appel à projets *Riscoprire la città*, au courant des années 2019-2021 ; le second, *UniVOCittà: Voci digitali sull'unicità del patrimonio bolognese* (UniVOCité. Voix numériques sur l'unicité du patrimoine bolonais) vient d'être sélectionné par l'Université de Bologne parmi les projets de recherche explorant des thèmes de pertinence interdisciplinaire pour le Programme national de recherche italien (PNR).

¹ Consultable en libre accès sur : <http://corpora.lessicobeniculturali.net/> (22/12/2022).

² Cf. le site web du projet LBC : <https://www.lessicobeniculturali.net/fr/contenuti/l-équipe> (22/12/2022).

³ Née en mars 2018 au sein du CeSLiC (*Centro di Studi Linguistico-Culturali*) dans le but de formaliser le travail accompli au sein du projet LBC florentin.

Valeria Zotti, University of Bologna, Italy, valeria.zotti@unibo.it, 0000-0002-4920-4392

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Valeria Zotti, *Traduire en français le lexique du patrimoine artistique de la ville de Bologne : le sous-corpus comparable BER du projet LBC*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5.14, in Valeria Zotti, Monica Turci (edited by), *Nuove strategie per la traduzione del lessico artistico. Da Giorgio Vasari a un corpus plurilingue dei beni culturali*, pp. 197-229, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0061-5, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5

Dans la première partie de cette contribution, nous présenterons les finalités de ces deux projets, en nous arrêtant à la fois sur leurs spécificités et sur la composante de continuité avec les objectifs poursuivis par le projet LBC. Comme l'a affirmé Annick Farina dans une étude récente (Farina, Sini 2020, 77-78)⁴, le projet LBC, né comme description plurilingue du patrimoine florentin, élargit désormais son horizon et s'ouvre à la description du patrimoine artistique italien, grâce au travail accompli, dans un premier temps, par l'équipe bolonaise.

Dans la seconde partie, nous présenterons le produit de ce travail, à savoir le sous-corpus Bologne et Émilie-Romagne (dorénavant BER) en son état actuel. Nous illustrerons son contenu tant sur le plan quantitatif (nombre de textes et de mots) que sur le plan qualitatif (nature des textes, sujets et aires géographiques couverts, données lexico-terminologiques), en nous appuyant sur la méthodologie offerte par la linguistique de corpus. Nous essayerons de montrer, dans une perspective plus large, quel sera l'apport de ce sous-corpus pour compléter la description de la terminologie artistique donnée par le corpus monolingue LBC Français.

Dans la troisième partie, nous nous pencherons sur les applications et les résultats fournis par la méthode d'analyse choisie. Nous montrerons dans quelle mesure l'approche adoptée (*corpus-driven*) permet de « faire émerger de manière inductive des savoirs linguistiques » (Williams 2005: 13), concernant notamment le phénomène de la synonymie (diastatique et diatopique) en terminologie (*arcades / portiques / galerie / loge*), ainsi que de suggérer de nouvelles stratégies pour la traduction de termes désignant des réalités culturo-spécifiques (*portiques*) qui ne sont pas prises en compte dans les ressources plurilingues actuellement disponibles. Cette réflexion sur l'apport des corpus pour la traduction de la terminologie artistique, qui ne s'appuie ici que sur l'exploration des corpus monolingues comparables LBC, sera complétée, dans la prochaine étape de notre recherche, par l'analyse des bases parallèles de traduction de l'italien vers le français et vers l'anglais des *Vies* de Vasari⁵, que nous évoquerons à la fin.

2. Le projet LBC et les projets dérivés UniCittà et UniVOCittà

Le projet de recherche *Lessico plurilingue dei Beni Culturali* est né en 2013 au sein du département de Langues, Littérature et d'Études Interculturelles de l'Université de Florence, pour répondre à l'urgence, perçue par Annick Farina et Marcello Garzaniti, de fournir aux professionnels de l'art des ressources fiables pour la description plurilingue du riche patrimoine artistique florentin et toscan⁶.

⁴ «Questi dizionari, come i corpora che li alimentano [...] nascono per consentire sia a un pubblico specializzato che a un pubblico più ampio di svolgere ricerche, qualitative e quantitative, sul patrimonio artistico delle città di Firenze e della Toscana e, in una seconda fase, del patrimonio artistico italiano».

⁵ Travail en cours sous la supervision de Daniel Henkel et de l'auteure de la présente contribution.

⁶ Pour des informations détaillées et une description complète du projet LBC, voir la page web consacrée sur <http://www.lessicobeniculturali.net/contenuti/il-progetto/818> (22/12/2022), ainsi que les nombreuses publications dans la collection « Lessico Multilingue dei Beni

À partir de ce projet interuniversitaire, dans lequel plusieurs chercheurs de l'Université de Bologne se sont engagés dès son origine, deux projets satellites se sont développés : le premier, *UniCittà. Riscoprire Bologna attraverso l'Alma Mater*⁷, financé entre 2019 et 2021 par la Fondation *Cassa di Risparmio di Bologna*, porte sur la valorisation du patrimoine matériel et immatériel de l'Alma Mater de Bologne, l'Université la plus ancienne d'Europe ; le second, *UniVOCittà: Voci digitali sull'unicità del patrimonio bolognese*, qui en est la continuation naturelle, vient de recevoir un financement pour une durée de 18 mois (juillet 2022-décembre 2023) par l'Université de Bologne dans le cadre du programme de financements AlmaIdea, et a pour but de s'ouvrir à la description du patrimoine de toute la ville de Bologne et de sa région.

Dans les deux projets bolonais, sous l'égide du projet LBC, le plan de travail et la méthodologie adoptée suivent en grande partie ceux du projet LBC en ce qui concerne la collecte et la numérisation de textes pour les trois typologies textuelles identifiées par les concepteurs du projet (Billero 2020 ; Farina, Nicolas Martinez 2020). Les finalités coïncident aussi, étant donné que ces deux projets dérivés visent la valorisation du patrimoine local. Dans le premier cas (*UniCittà*), on s'intéresse à l'immense capital artistique immobilier (bibliothèques, églises, musées universitaires, instituts religieux, jardin botanique, etc.) et mobilier (collections muséales et libraires, archives historiques, etc.), accumulé par l'Université de Bologne au cours des siècles depuis sa fondation en 1088 (Perotto, Zotti 2022). Dans le second cas (*UniVOCittà*), c'est la richesse artistique et culturelle de la ville de Bologne, composée de monuments, musées et palais historiques, moins célèbres dans les circuits touristiques traditionnels, qui est mise en valeur, ainsi que le précieux patrimoine naturel de ses alentours et de toute la région qui, quant à lui, mérite d'être préservé⁸.

Ces deux projets ne se distinguent de LBC que sur le plan des produits finaux envisagés. Ils répondent à l'objectif, sollicité par les organismes de financement, de 'troisième mission' de l'Université, communément appelé « service à la société ». C'est la raison pour laquelle ces deux produits s'adressent surtout au grand public et à l'industrie du tourisme et moins à un public spécialisé de linguistes.

Le produit final du projet *UniCittà* est la base de données textuelles homonyme *Corpus UniCittà*⁹, qui permet d'obtenir des fragments de textes de longueur variable en quatre langues (anglais, espagnol, français et russe), décrivant le patrimoine de l'Université du point de vue des voyageurs étrangers du passé. Ces fragments ont été étiquetés avec des mots-clés correspondant à des catégories thématiques à l'aide de Atlas.ti, un logiciel performant pour l'analyse

Culturali » chez l'éditeur Firenze University Press : <https://books.fupress.com/scientific-board/lessico-multilingue-dei-beni-culturali/67> (22/12/2022).

⁷ Voir le site web du projet UniCittà: <https://site.unibo.it/unicitta/it> (22/12/2022).

⁸ Nous pensons par exemple aux chemins reliant Bologne et Florence sur les Apennins, comme le célèbre *Chemin des Dieux*.

⁹ Disponible sur <https://corpusunicitta.it/> (22/12/2022).

qualitative des données textuelles, comme l'a observé Williams (2020 : 200)¹⁰. L'objectif, ici, est de fournir du matériel documentaire aux opérateurs touristiques, en particulier aux commissaires d'expositions, et aux organisateurs de visites guidées¹¹. Ce matériel offrirait aux visiteurs d'aujourd'hui le regard des illustres visiteurs étrangers du passé (souvent des hommes et femmes de lettres et de sciences venus étudier ou enseigner à l'Université de Bologne) sur le patrimoine universitaire¹².

Le projet *UniVOCIttà*, en cours, se propose d'élargir le champ d'application du projet précédent, en recueillant les "voix" qui attestent de l'unicité du patrimoine de Bologne et de l'Émilie-Romagne, en termes d'exceptionnalité et d'altérité par rapport à un regard étranger¹³. Ce projet répond à différents défis posés par le PNR 2021-2027 : l'objectif est de promouvoir une synergie entre les compétences scientifiques, l'innovation technologique et le système productif, en l'occurrence le secteur du tourisme culturel, en impliquant les régions, ainsi que de développer des technologies pour soutenir le patrimoine culturel moins connu et de participer à sa conservation et valorisation par la numérisation afin d'en favoriser une large accessibilité.

Dans le cadre de ce projet, l'unité de recherche LBC-CeSLiC du Département de Langues, Littératures et Cultures Étrangères de l'Université de Bologne, en collaboration avec le Département d'Informatique de la même Université, envisage la création d'un site web mobile réactif, pouvant favoriser la promotion du tourisme patrimonial de la ville de Bologne et de sa région. Ce système, développé par un ingénieur informatique qui bénéficiera d'une allocation de recherche d'une durée de 12 mois (début : 1^{er} janvier 2023), sous la supervision du professeur Fabio Vitali, expert dans la conception de vocabulaires sémantiques pour l'annotation de documents textuels et d'œuvres littéraires, sera en mesure de générer des visualisations dynamiques des fragments du corpus textuel, mettant en évidence les interconnexions linguistiques, culturelles et sémantiques. Les résultats seront présentés sous forme de cartes numériques géo-référencées qui pourront être facilement explorées et analysées par différents types d'utilisateurs, dont les visiteurs.

¹⁰ « Atlas.ti provides a useful means of analysing a text and extracting key information » (Williams 2020 : 200).

¹¹ Comme celle proposée par le *Museo della Storia di Bologna* qui porte sur l'importance de l'Université dans l'économie de la ville. Cf. site web du musée : <https://www.bolognawelcome.com/it/luoghi/musei-e-gallerie-darte/palazzo-pepoli-museo-della-storia-di-bologna> (22/12/2022).

¹² L'exemple souvent donné pendant les activités de dissémination dans les écoles et dans les bibliothèques publiques de la ville qui ont été déjà réalisées au cours de la période 2019-2021 est celui des deux tours de Bologne. Vues des hauteurs voisines les deux tours sont tantôt aimées et comparées aux mâts d'un vaisseau immense, par Joseph Louis Théodore Moyne, tantôt détestées comme par Charles Dickens.

¹³ À titre d'exemple, les descriptions suggestives de la perception des portiques de Bologne par d'autres regards étrangers apportent un éclairage inédit pour la promotion de ce patrimoine de l'Unesco (cf. A. Robida, *Les vieilles villes d'Italie: notes et souvenirs*, 1878).

Bien que l'activité en aval de création de ces deux produits se distancie forcément de la méthodologie de LBC¹⁴ pour ce qui relève des dernières phases (étiquetage sémantique, géolocalisation, modalité de navigation, types d'utilisateurs, etc.), tout le travail en amont de collecte, numérisation et catégorisation des textes correspond exactement au projet LBC. Il est donc prévu que le projet UniVOCittà s'adresse aussi à la communauté scientifique de linguistes, et que cette expérience d'humanités numériques alimente l'élargissement du corpus LBC et converge dans la création d'un sous-corpus textuel plurilingue sur Bologne et l'Émilie-Romagne prochainement intégré dans le corpus LBC Français. Un grand nombre de textes a été déjà collecté dans le cadre du premier projet sur l'Université de Bologne au cours des années 2019-2021 et l'objectif d'UniVOCittà est d'élargir le corpus pour chaque langue concernée.

Dans la prochaine section, nous présenterons le sous-corpus Bologne et Émilie-Romagne en son état actuel. Nous illustrerons les critères adoptés pour sa constitution et son contenu, sur le plan quantitatif et qualitatif, en nous appuyant sur les données extraites au moyen de l'outil d'exploration de corpus textuels *Sketch Engine*. Nous évoquerons aussi quel sera l'apport de ce sous-corpus pour l'élargissement et le rééquilibrage futurs du corpus monolingue LBC Français.

3. Présentation du sous-corpus BER et complémentarité avec le corpus LBC

Le sous-corpus BER a été réalisé sous notre supervision par l'équipe LBC-CeSLiC, composée de cinq chercheurs travaillant sur quatre langues étrangères¹⁵, avec la collaboration de plusieurs étudiants-stagiaires¹⁶ qui se sont occupés, dans une première phase, de la recherche des ouvrages, de leur conversion en version électronique et de leur mise au propre pour rendre les documents analysables par les logiciels de TAL utilisés. Un travail de lecture important a été ensuite effectué par les stagiaires pour l'analyse du contenu des textes et leur étiquetage selon des critères sémantiques à l'aide du logiciel Atlas.ti. Bien que l'étiquetage ait été orienté vers la constitution de la base *UniCittà*, cette lecture approfondie s'est avérée très utile aussi pour la catégorisation des différents types de textes. Comme pour tous les corpus comparables LBC, les textes ont été choisis en fonction de leur importance historico-culturelle, de leur diffusion au niveau international et du prestige accordé au patrimoine culturel italien (cf. Billero, Martinez 2018 : 208). L'équipe a donc privilégié la qualité des données plutôt que leur quantité, étant donné que,

¹⁴ De fait, des projets annexes ont aussi été entamés par l'équipe LBC de l'Université de Florence en utilisant les ressources LBC, comme le travail en collaboration avec la bibliothèque de Sciences Sociales de l'Université de Florence, en cours, pour créer ou compléter les fiches Wikidata relatives œuvres d'art (français/italien) et mettre en place leur géolocalisation, en utilisant les traductions de Vasari comme source de référence.

¹⁵ Ana Pano Alamán pour l'espagnol, Monica Turci et Antonella Luporini pour l'anglais, Monica Perotto pour le russe et Valeria Zotti pour le français.

¹⁶ Pour la langue française : Alice Curti, Francesca Faccioli, Aurora Ghelli, Valentina Toia, Matilde Signorelli, Carlo Garavaglia et Martina Izzi.

contrairement aux corpus de langue générale, la dimension d'un corpus comparable spécialisé n'est pas proportionnelle à sa qualité (Friginal, Hardy 2014).

3.1. Critères de constitution et données quantitatives et qualitatives

La recherche des textes a reposé principalement sur la consultation d'une anthologie italienne qui recense minutieusement les références bibliographiques des récits et témoignages de voyageurs en Émilie et en Romagne au XVIII^e siècle : *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna* (Cusatelli 1986). La plupart des textes libres de droits d'auteur ont été ensuite repérés dans les principales bibliothèques numériques en accès libre (*Gallica*, *Wikisource*), alors que les textes les plus récents ont été repris des plateformes de diffusion de publications scientifiques (*Persée*, *Érudit*), de sites web et blogs de tourisme et de la presse en ligne. Dans quelques cas, des œuvres disponibles en format papier ont été numérisées avec un convertisseur OCR et post-traitées manuellement pour corriger les éventuelles erreurs générées par ce système¹⁷. Tous les textes du corpus ont été ainsi convertis au format .doc et .txt pour qu'ils soient analysables, à ce stade, sur *Sketch Engine*, en vue de leur future intégration dans *NoSketchEngine*, le logiciel de gestion des corpus utilisé pour le projet LBC (cf. Billero 2020 : 29-30).

Le sous-corpus BER Français, qui a été collecté au cours du projet *UniCittà*, afin d'extraire les fragments concernant la description du patrimoine de l'Université de Bologne consultables dans la base de données <corpusunicittà.it>, est constitué à l'heure actuelle (juillet 2022) de 201 textes, tous rédigés en français langue originale (aucune traduction), pour un total de plus de 600 000 *tokens*, répartis de la manière suivante pour chaque typologie textuelle (Fig. 1) :

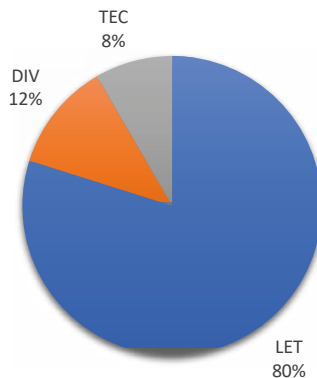


Fig. 1 Pourcentage de *tokens* par typologie textuelle dans le corpus BER Fr.

¹⁷ Le post-traitement par reconnaissance optique de caractères (OCR) implique des étapes de nettoyage des données pour les documents qui ont été numérisés. Une étape de ce processus est l'identification et la correction des fautes d'orthographe et de grammaire générées en raison des défauts du système OCR.

Tab. 1. Données quantitatives du corpus BER Fr par rapport au Corpus LBC Fr.

Corpus BER	n. doc. BER	tokens BER	words BER	% words BER	words LBC	% words LBC	BER > LBC FR
DIV	69	71 269	60 887	11,74 %	346 148	10,92 %	+ 1,92 %
LET	98	483 587	413 856	79,86 %	1 847 208	58,35 %	+ 13,07 %
TEC	34	49 870	43 475	8,38 %	259 009	8,42 %	+ 1,37 %
DIZ	-	-	-	-	704 622	22,26 %	-
<i>Total</i>	<i>201</i>	<i>604 726</i>	<i>518 218</i>	<i>100 %</i>	<i>3 164 995</i>	<i>100 %</i>	<i>+ 16,36 %</i>

Le tableau 1 montre que le pourcentage de *words* (c'est-à-dire des *tokens* qui commencent par une lettre de l'alphabet sur SketchEngine) de chaque catégorie textuelle sur la totalité du sous-corpus BER correspond au pourcentage de *words* pour la même catégorie dans le corpus LBC (ex. 11,74% DIV dans BER = 10,92% DIV dans LBC FR). L'accroissement dû au sous-corpus BER au sein du corpus LBC Français est, à l'état actuel, de 16% de *words* au total (cf. la dernière colonne du tableau 1). L'objectif est d'élargir BER dans le cadre du nouveau projet *UniVOCIttà* et d'atteindre le chiffre d'au moins 800 000 *tokens* d'ici la fin du mois de décembre 2022, ce qui correspondra finalement à un accroissement du corpus LBC Français d'environ 20% pour chacune des 4 langues concernées dans le corpus BER, outre un grand nombre de textes supplémentaires préparés par d'autres équipes et également en attente d'être intégrés¹⁸. Ce sous-corpus pourra ainsi être intégré pendant l'année 2023 au corpus Français LBC, qui compte à l'heure actuelle 3 164 995 *words* et 3 818 747 *tokens*, dont environ 10% est constitué par des traductions de l'italien au français des *Vite* de Vasari (Farina, Sini 2020: 81).

La méthode adoptée pour la sélection des données textuelles correspond exactement à celle du projet LBC et se fonde sur la délimitation des typologies textuelles, des critères chronologiques et d'une zone géographique (cf. Farina, Nicolás Martínez 2020: 13).

3.1.1. Typologies textuelles

Les textes ont été recueillis en adoptant les catégories établies pour le projet LBC, à savoir : textes de vulgarisation (DIV, abréviation du mot italien *divulgativo*), comprenant les guides et les blogs touristiques ; textes techniques adressés à des spécialistes (TEC), entre autres les textes sur les techniques artistiques

¹⁸ Les membres de l'équipe LBC-CeSLiC de l'Université de Bologne se sont donné cette limite commune, car pour certaines langues, par ex. le russe, il est moins aisé de repérer suffisamment de textes de voyageurs étrangers ayant visité la ville de Bologne et la région Émilie-Romagne dans le passé. En effet, comme dans le projet général LBC, la quantité de documents recensés dans les différentes langues dépend tant de l'accessibilité aux textes que de l'intérêt envers le patrimoine artistique italien qui a varié au cours des siècles et selon les pays d'origine des différents auteurs.

et les textes de critique d'art ; et textes littéraires (LET), catégorie qui englobe en premier lieu les récits de voyage mais aussi des correspondances et des textes de fiction¹⁹. La catégorie « dictionnaires » (DIZ) fait défaut dans le sous-corpus BER car, dans les faits, il s'agit d'une catégorie transversale ne se rapportant pas à une aire géographique donnée et recouvrant différents domaines reliés aux Beaux-Arts (architecture, peinture, sculpture).

Le sous-corpus DIV-BER comprend des textes tirés surtout de guides touristiques en ligne (ex. *Orangesmile*), de sites web de tourisme, de blogues de voyageurs (*Yummyplanet*), de photographes, mais aussi de sociologues²⁰, de sites web de musées et de revues de vulgarisation et culturelles (*Télérama*). Plusieurs textes proviennent du blogue français sur le tourisme en Italie, *Bellitalie.org*. Ils décrivent les monuments principaux de la ville de Bologne, ses églises (Basilique Saint François, Basilique Saint-Jacques Majeur, Basilique de Saint Stéphane ou des « sept églises », etc.), ses musées (ex. Musée archéologique de Bologne), les lieux les plus connus de son Université (l'Archiginnasio, palazzo Poggi, via Zamboni, les musées universitaires), ainsi que les peintres contemporains nés dans la ville (Giorgio Morandi). Le regard des visiteurs québécois sur la ville de Bologne est aussi présent à travers les textes transcrits des chroniques de *RadioCanada* et des articles de divers titres de la presse québécoise (*Le Clairon*, *Le Devoir*, *Le Soleil*, *La Presse*, etc.) : 21 textes de la catégorie DIV ont été en fait puisés dans la Bibliothèque et Archives numériques du Québec (BAnQ), grâce à la collaboration de Myriam Vien et de quelques stagiaires du CISQ (Centre InterUniversitaire des Etudes Québécoises), dont le siège central est situé à l'Université de Bologne.

Le sous-corpus LET-BER comprend principalement des journaux et carnets de voyages, des correspondances²¹ et des extraits de romans. Les auteurs sont des écrivains et philosophes (à titre d'exemple, René Bazin, Alfred Driou, Antoine Claude Pasquin Valéry, Hippolyte Taine), des artistes (Charles-Nicolas Cochin, peintre et dessinateur), des intellectuels et personnalités politiques (Charles de Rémusat, Honoré Beaugrand), des scientifiques (Charles-Marie de La Condamine et Jérôme de La Lande, astronomes), des historiens de l'art (Paul Marmottan). Les femmes de lettres sont bien représentées (Noémie Dondel du Faouëdic, Anne-Marie du Boccage, Madame de Genlis, Elisabeth De

¹⁹ Il faut tenir compte du fait que, pour certains textes, l'attribution à l'une des catégories établies n'est pas simple ni univoque, car certains textes peuvent faire partie de plusieurs catégories ou de catégories différentes d'une langue à l'autre. En effet, au fil du temps, le pacte de lecture peut changer et les textes rédigés avec une finalité déterminée peuvent rentrer aujourd'hui dans une catégorie différente (cf. Farina 2020: 91).

²⁰ Plusieurs textes sont tirés du blogue très médiatisé *Histoires d'Universités* créé par le sociologue Pierre Dubois : <http://blog.educpro.fr/pierredubois> (22/12/2022).

²¹ «Anche la classificazione di testi epistolari nella categoria "Letterario-Biografico" è stata oggetto di discussione: le prime corrispondenze introdotte nei corpora sono state quelle di viaggiatori del *Grand Tour* francese in uno stile molto simile a quello dei quaderni di viaggio, si è quindi pensato di inserirli nella stessa categoria» (Farina, Nicolás Martínez 2020, 11).

Gonzague, Madame de Reck), et, parmi elles, notons la présence remarquable de la célèbre écrivaine Madame De Staël (1807) qui a consacré une partie de son roman *Corinne ou L'Italie* au récit de la visite de Bologne des deux protagonistes. Un chapitre de l'ouvrage de Stendhal *Écoles italiennes de peinture* (1932), paru à titre posthume, est consacré à l'« École de Bologne » et a été classé, pour l'instant, parmi les textes littéraires pour des raisons purement biographiques. Il sera probablement déplacé dans la catégorie des textes techniques à la suite d'un travail de révision de la classification des textes qui sera effectué sous peu avec la responsable du Corpus LBC Français, Annick Farina (cf. Farina, Nicolás Martínez 2020: 11)²². Les écrits du peintre, illustrateur et critique d'art Jean-Joseph Taillasson (1807) sur les peintres bolonais Annibal Carrache et Le Guerchin seront aussi sans doute placés dans la catégorie TEC, en raison du caractère technique du langage employé.

Outre les descriptions concernant l'architecture de la ville de Bologne, telles que les arcades, les portes, les tours, les riches demeures, les jardins intérieurs, les théâtres et les palais, on trouve dans cette catégorie, à la différence du sous-corpus DIV, nombre de fragments textuels consacrés aux lieux de l'Université²³, où ces voyageurs savants ont parfois assisté à des cours ou enseigné, ainsi que leurs réflexions sur la position prééminente de cette Université, sur la qualité et la variété de l'enseignement, sur l'esprit libéral qui, avec la beauté de la ville, attirent un grand nombre d'étudiants de toutes les époques. Des descriptions poétiques alternent ainsi avec des comptes rendus pointus et détaillés du patrimoine de la ville de Bologne et de ses alentours²⁴ ; on y trouve aussi de véritables critiques des œuvres d'art, comme celles de Charles-Nicolas Cochin (1758) concernant les peintres de l'école bolonaise. Les artistes les plus évoqués sont les artistes du XVI^e siècle, comme Nicolò dell'Abate, qui a réalisé les fresques du palais de l'Institut des Sciences (aujourd'hui *palazzo Poggi*), et Pellegrino Tibaldi qui a exécuté ses plafonds décorés. Les témoignages récoltés dans ces textes littéraires dévoilent aussi la stupeur et l'admiration ressenties par les voyageurs francophones quant à la position prééminente des femmes enseignant à l'Université de Bologne dès le XIV^e siècle (Novella d'Andrea) jusqu'au XVIII^e (Maria Agnesi, Laura Bassi, Clotilde Tambroni), ce qui fait de ce sous-corpus aussi

²² «Da queste osservazioni deriva una eterogeneità fra corpora che vorremmo limitare negli sviluppi futuri del progetto. Infatti, l'analisi della distribuzione delle tipologie di testi scelti in ogni corpus e dei secoli rappresentati alla fine di questa prima fase di costituzione dei corpora potrà permettere una più ampia omogeneizzazione in futuro, consentendo lavori di comparazione dei testi» (Farina, Nicolás Martínez 2020, 11).

²³ À titre d'exemple : la Bibliothèque, les cliniques médicale et chirurgicale, l'amphithéâtre anatomique, les cabinets d'anatomie et d'histoire naturelle, la collection pathologique, les musées obstétrique, zoologique, minéralogique, l'observatoire, le jardin botanique, le collège des Flamands et le collège espagnol.

²⁴ Nous avons aussi intégré dans cette catégorie un chapitre d'un essai écrit par Bertrand Jestaz (1966), qui analyse les voyages en Italie de Robert de Cotte, un architecte du XVII^e siècle, et présente une description très technique de quelques œuvres architecturales bolonaises, notamment des églises S. Salvatore, S. Paolo et de l'église métropolitaine S. Pietro.

un dépôt de connaissances sur l'histoire de la culture et de la société italiennes d'un point de vue étranger²⁵.

Le sous-corpus TEC comprend des textes hétérogènes : catalogues, essais, articles de revues spécialisées, principalement dans les domaines de l'architecture (*L'architecture d'aujourd'hui*), de la peinture et de la gravure (*Nouvelles de l'Estampe*)²⁶. Les articles scientifiques, qui couvrent surtout les domaines de l'architecture et de l'ingénierie du bâtiment, décrivent minutieusement les parties constitutives de certains établissements bolognais, parmi lesquels le *Teatro Comunale* de Bologne réalisé par l'architecte Antonio Galli, et fournissent des exemples des différents styles architecturaux de la ville (roman, baroque, fasciste, etc.). D'autres articles, tirés de revues spécialisées dans les domaines touchant aux Musées et aux Beaux-Arts (*Bulletin des musées de France*, *Gazette des Beaux-Arts*), décrivent quelques œuvres des peintres de l'école bolognaise, comme celles de Nicolò dell'Abate, déjà mentionné, et des disciples des Carrache. Dans ce sous-corpus sont aussi présents des textes tirés de revues d'histoire moderne et contemporaine, traitant de différents sujets relatifs aux « arts mécaniques » : les corporations des peintres, la censure des images, le marché de l'art à Bologne à différentes époques. Des sites web spécialisés, comme celui du laboratoire *Studio Leonardo*, couvrent aussi le domaine de la restauration des biens artistiques. Pour finir, quelques articles tirés de *L'Encyclopédie Larousse* ont été intégrés, comme celui sur l'« Académie des Carrache », en vue d'en incorporer d'autres d'ici la fin du projet UniVOCittà.

3.1.2. Critères chronologiques

Afin de pouvoir être intégrés dans les corpus LBC, les textes doivent respecter des critères chronologiques et donc dater d'une période historique donnée qui couvre six siècles : de la Renaissance (XVI^e siècle) à nos jours (XXI^e siècle). Comme l'a observé Farina (2020 : 83), à l'heure actuelle, les siècles les plus représentés dans le corpus LBC Français sont le XIX^e et le XXI^e. La prédominance de ces deux siècles est due à des raisons d'accessibilité des textes : la large présence de la littérature de voyage du XIX^e siècle et surtout de l'époque romantique dépend, au-delà de la vaste production de cette époque, d'une plus grande disponibilité de textes numérisés qui sont désormais libres de droits. De même, pour l'époque contemporaine une grande quantité de textes peut être repérée en ligne et téléchargée.

Dans le sous-corpus BER, la distribution des textes entre les siècles n'est pas homogène non plus. Actuellement, les textes recueillis couvrent un cadre temporel qui va du XVIII^e au XXI^e siècle, distribués de la sorte pour chaque catégorie (Tab. 2) :

²⁵ Ce potentiel a été justement exploité dans le projet UniCittà déjà illustré.

²⁶ À titre d'exemple, un texte présente la technique de la gravure, développée à Bologne par les Carrache, qui ont été des maîtres aussi bien en peinture qu'en gravure. L'auteur de ce texte (Huchet 2011) décrit avec admiration les œuvres des Carrache, citant aussi les palais de Bologne où elles se trouvent.

Tab. 2. Distribution des textes par siècle et par catégorie dans le sous-corpus BER.

	DIV	TEC	LET
BER Français	-	XVIII ^e : 1	XVIII ^e : 55
	XIX ^e : 2	XIX ^e : 5	XIX ^e : 29
	XX ^e : 22	XX ^e : 14	XX ^e : 13
	XXI ^e : 45	XXI ^e : 14	XXI ^e : 1
Tot.	69	34	98

Dans la catégorie DIV-BER, la plupart des documents (45) sont tirés de sites-web de voyage, et dans quelques cas, de revues généralistes en ligne, du début du XXI^e siècle, surtout des années 2019-2021 qui correspondent à la période de déroulement du premier projet bolonais. Il est intéressant de remarquer que les textes du XX^e siècle (22) viennent en majorité (18) de la presse québécoise de l'époque (cf. plus haut) et portent pour la plupart sur l'intérêt de la ville de Bologne en tant que modèle d'urbanisme et d'exemple de rénovation urbaine. Le XIX^e siècle n'est représenté pour l'instant que par deux articles tirés encore de la presse québécoise (*La Gazette de Joliette*, 1870 ; *La Justice*, 1890), ce qui permet d'inférer que le regard francophone nord-américain sur le patrimoine bolonais est bien représenté dans le sous-corpus BER.

En ce qui concerne la catégorie TEC-BER, alors que les siècles les plus couverts dans le Corpus LBC Français dans la même catégorie sont le XVII^e (80%), suivi du XIX^e (13,3%) et du XX^e (6,7%)²⁷, dans le sous-corpus BER les 34 textes présents sont pour l'instant répartis sur deux siècles (14 pour le XX^e et 14 pour le XXI^e). Un seul texte a été rédigé au XVIII^e siècle, alors que le XVI^e n'est pas encore représenté, comme pour le Corpus LBC Français (cf. Tab. 2), bien que des textes du XVI^e siècle soient en cours d'intégration, comme un court texte sur Bologne tiré du carnet de voyages de Michel de Montaigne.

Dans la catégorie LET-BER, la grande majorité des textes (55) date du XVIII^e siècle. Cela est dû au fait que, comme nous l'avons illustré plus haut, les références bibliographiques proviennent d'une anthologie de récits de voyageurs francophones de ce siècle (Cusatelli 1986). C'est cette caractéristique en particulier qui rend ce sous-corpus complémentaire au corpus LBC Français, étant donné que ce siècle y est très peu représenté (seulement 3,6%), alors que le XIX^e siècle y prime avec 61,6% des documents.

Comme l'a observé Farina (2020: 90), la recherche d'un équilibre formel des données du corpus constitue un défi. Nous rappelons à ce propos que, pour la représentativité et l'équilibre d'un corpus comparable, il est nécessaire d'intégrer plusieurs typologies textuelles, genres, registres et auteurs de la langue dont le corpus se veut représentatif, et que les échantillons de chaque typologie doivent avoir une dimension identique ou le plus comparable possible (McEne-

²⁷ Données reprises du tableau 4 dans Farina (2020, 85).

ry, Hardy 2012). Le corpus comparable LBC français est en cours de construction et ses premières applications ont mis en lumière quelques limites relatives à cet aspect. Son élargissement avec ce sous-corpus vise à combler l'écart existant entre les typologies textuelles et la différente représentation des siècles et à réduire les sur-représentations dans le corpus, comme celle du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* de Viollet Le Duc (1854-1868) mentionnée par Farina (2020 : 80). Un plus grand équilibre garantira des résultats plus fiables pour mener des études contrastives dans le corpus plurilingue LBC²⁸.

3.1.3. Zone géographique

Alors que la version 1.0 du Corpus LBC Français est caractérisée par la priorité accordée au lexique de l'art et du patrimoine artistique florentin et toscan en français, la portée géographique de ce corpus spécialisé changera à l'avenir pour couvrir toute l'Italie et d'autres cultures (cf. Farina 2020: 91, Billero 2020: 21)²⁹. Le sous-corpus BER se veut représentatif des discours sur le patrimoine artistique et culturel de Bologne et de sa région d'appartenance, ce pourquoi le critère géographique adopté pour la sélection des textes prévoit la présence du nom de la ville de Bologne et des villes de l'Émilie-Romagne, des principaux fleuves et rivières qui traversent la région (Savena, Panaro, Reno, Samoggia), des chaînes de montagnes (Apennins Tosco-Émiliens), ainsi que des artistes nés dans cette région. Nous rapportons ici, par ordre de fréquence, la liste des toponymes les plus présents dans le corpus BER dans la langue où elles figurent dans les textes (italien ou français) avec, en italique, leurs variantes :

Tab. 3. Fréquence des toponymes dans les trois catégories du sous-corpus BER.

<i>Item</i>	<i>DIV</i>	<i>LET</i>	<i>TEC</i>
Bologne	634	914	118
Bologna	32	10	2
<i>Felsina</i>	4	7	1
<i>Bononia</i>	2	6	-
<i>Bononiae</i>	2	-	2
Parme	11	339	-
<i>Parma</i>	2	57	-
<i>Parmes</i>	-	1	-

²⁸ Composé à l'heure actuelle des corpus monolingues allemand, anglais, espagnol, français, italien et russe. Cf. <http://corpora.lessicobenculturali.net/> (22/12/2022).

²⁹ «Il limite che ci eravamo imposti di prendere in considerazione come prioritaria la città di Firenze e la Toscana, si sta spostando per andare a comprendere altre città italiane che hanno suscitato l'interesse dei viaggiatori stranieri nel corso dei secoli» (Farina 2020, 91).

<i>Item</i>	<i>DIV</i>	<i>LET</i>	<i>TEC</i>
Plaisance	5	164	-
Piacenza	-	2	-
Modene	2	156	-
<i>Modène</i>	13	103	4
<i>Modena</i>	2	9	-
<i>Modène</i>	-	3	-
Ferrare	7	97	2
Ferrara	1	2	-
Reggio	5	66	-
Ravenne	13	53	2
<i>Ravennes</i>	-	4	-
Ravenna	1	3	-
Rimini	7	58	-
Bentivoglio	-	43	-
<i>Bentivogli</i>	-	1	-
<i>Bentiviglio</i>	-	1	-
Imola	1	40	-
Vignole	-	28	-
Vignola	-	6	-
<i>Vignoles</i>	-	1	-
Faenza	3	21	-
Forli	6	20	-
<i>Forli</i>	3	-	-
Cento	1	16	-

« Bologne » (en fr.) est évidemment le toponyme le plus fréquent dans les trois catégories textuelles, suivi de « *Bologna* » (en it.) qui est beaucoup moins attesté³⁰. La distribution différente des toponymes, en français et en italien, fournit des indices sur les stratégies et sur les approches de traduction en fonction des époques et du genre discursif, sujet qui sera repris par la suite (par. 2.2.1).

³⁰ Nous n'avons pas rapporté dans le tableau 3 les toponymes qui figurent dans le sous-corpus BER avec une fréquence inférieure à 15. Les autres toponymes attestés, pour la grande majorité dans les textes LET, sont: Marzabotto, Corregio / *Correges* / *Corrégio*, Cesena / *Cesene* / *Césenne* / *Césena*, Guastalla / *Guastella*, Loiano, Sassuolo / *Sassolo*, Villanova, Rubiera, Fiorenzuola, Lavino, Galliera / *Galiera*, Pianoro, Bagnacavallo, Mirandole / *Mirandola*, Saviniano, Castel-franco, Castellana, Castelvetro, Forlimpopoli, Comacchio, Rabierra / *Rubiera*, Santa-Agata / *Santagata*, Carpi, Cesenatico, Fontanellato, Fossalza / *Fossalte*, Rangone, Cicognara, Sant'Ilario, Soragna, Verucchio, Pergola, Vetulonia.

Le corpus atteste aussi l'ancienne dénomination de Bologne, « *Felsina* », qui fut la principale ville étrusque de l'Étrurie padane, et les appellations latines, « *Bononia* » et « *Bononiae* ». Après « Bologne », les villes les plus attestées sont les chefs-lieux de la région, « Parme », « Plaisance », « Modène », « Ferrare », « Ravenne », les localités touristiques les plus connues, comme « Rimini », et les villages qui se trouvent le long de l'Apennin toscano-émilien, Pianoro, Marzabotto, Loiano, etc., qui étaient des étapes pour les voyageurs du passé traversant les Apennins en carrosse ou à cheval pour rejoindre la ville de Florence à partir de Bologne et qui sont encore des destinations visées par le tourisme de montagne.

On remarque que ces toponymes sont attestés pour la plupart dans les textes LET, dans une moindre mesure dans les textes DIV et qu'ils sont presque absents des textes TEC. On peut en déduire que les textes ont été correctement classés, étant donné que les textes techniques se concentrent sur la description des œuvres d'art d'un point de vue spécialisé, et non pas sur celle des localités touristiques³¹. Nous en aurons la confirmation dans le prochain paragraphe lorsque nous analyserons les données lexico-terminologiques qui ressortent de l'examen du corpus.

3.2. Données lexico-terminologiques

Dans cette partie, nous présentons les données lexico-terminologiques qui résultent de l'analyse outillée du sous-corpus BER à l'aide du logiciel *Sketch Engine* (SE). Cette analyse, partielle et provisoire, sera approfondie lorsque ce sous-corpus sera complété avant d'être intégré dans le corpus LBC. Sa visée est, entre autres, de montrer dans quelle mesure le sous-corpus BER enrichit la couverture de la terminologie artistique du corpus LBC Français. Nous nous appuyons sur les indices donnés par deux fonctions de SE : *Keywords*, qui permet d'identifier ce qui est spécifique dans un corpus spécialisé, et *Wordlist*, ou liste de mots attestés par ordre de fréquence.

3.2.1. Keywords / Terms

La fonction *Keywords / Terms* permet d'extraire les mots-clés, ou unités lexicales simples (*single-token items*), et les termes, ou expressions polylexicales (*multi-word expressions*) qui sont uniques ou typiques du corpus BER (*focus corpus*). Ces mots et termes y apparaissent avec une plus grande fréquence par rapport à un corpus de référence (*reference corpus*), en l'occurrence le corpus français de la série TenTen (*FrenchTenTen2017*), composé de plus de 6 milliards de *tokens* issus de la Toile³².

³¹ Il pourrait y avoir des exceptions à cette règle générale : par exemple, dans les textes TEC du corpus LBC on peut trouver plus de références à Carrare lorsqu'on distingue les différents types de marbre selon leur origine.

³² Dernière consultation le 23/07/2022.

Le tableau 4 présente la liste des mots typiques du domaine couvert par le corpus, à savoir ceux qui apparaissent dans le corpus BER plus fréquemment que dans la langue générale et qui, pour cette raison, acquièrent le statut de « termes ». On adopte ici la définition de terme telle que l'a établie L'Homme (2004, 81), la plus pertinente pour notre approche qui voit le terme inséré dans le processus discursif :

Un terme est une unité lexicale utilisée dans un domaine spécialisé. Le lien établi entre l'unité lexicale et le domaine est central dans la démarche terminographique. [...] Bien qu'il soit appréhendé en fonction d'un repère extérieur à la langue (à savoir le domaine), le terme se matérialise dans les textes.

En nous limitant aux 30 premiers résultats, nous rapportons ci-dessous les termes qui caractérisent chaque sous-corpus, avec l'indication du *score* (*keyness score*), à savoir le résultat du rapport entre la fréquence relative d'un terme dans le corpus cible et la fréquence relative du même terme dans le corpus de référence³³. Les termes listés sont donc les mots à forte valeur ajoutée (*high-scoring words*), c'est-à-dire les termes qui, comme l'ont expliqué Kilgariff *et al.* (2014), reflètent très bien le domaine du corpus cible et permettent de définir le thème de chaque sous-corpus.

Tab. 4. *Keywords* dans les trois sous-corpus BER.

keyword	fréq.	score	keyword	fréq.	score	keyword	fréq.	score
LET-BER	focus		DIV-BER	focus		TEC-BER	focus	
<i>Carrache</i>	262	633,1	Maggiore	49	536	<i>Carrache</i>	43	1019
<i>Guerchin</i>	182	459,7	piazza	78	462	villanovienne	26	667
lieue	127	87,7	palazzo	64	431	<i>Dominiquin</i>	20	503
<u>admirable</u>	124	52,5	<i>Morandi</i>	32	405	Certosa	17	430
marbre	216	50,6	Asinelli	29	404	<i>Guerchin</i>	17	421
fresque	138	40,5	Garisenda	24	335	<i>Benacci</i>	14	465
autel	152	36,7	Petronio	24	319	villanoviens	14	364
tombeau	119	32,2	Archiginnasio	19	265	Etrurie	16	327
vierge	336	30,2	Poggi	18	228	étrusque	26	280
palais	456	25,3	<i>Guerchin</i>	16	213	<i>Caravage</i>	17	250
statue	198	23,05	<i>Bentivoglio</i>	14	185	étrusques	11	198
orner	145	23,02	<i>Bassi</i>	14	179	villanovien	7	182
tableau	808	22,75	Accursio	10	140	estudiantin	12	180
peindre	263	22,74	Nettuno	10	135	pinacothèque	9	177
mille	358	20,8	<u>cremeria</u>	9	127	<i>Reni</i>	7	164

³³ Nous avons éliminé les toponymes, les verbes conjugués (était/ avait, etc.) et les prénoms de personnages (Annibal, Augustin), mais nous avons gardé leurs noms de famille.

keyword LET-BER	fréq. focus	score	keyword DIV-BER	fréq. focus	score	keyword TEC-BER	fréq. focus	score
église	199	19,9	foires	11	125	ossuaire	8	134
pape	247	18,08	museo	15	124	villanoviennes	5	131
chapelle	237	17,5	podestà	9	123	terramare	5	129,7
bronze	122	16,7	erbe	9	120	<u>académisme</u>	7	129,6
peintre	233	16,3	torri	9	119	<i>Brizio</i>	5	129,2
cardinal	101	14,6	<u>ragù</u>	8	110	Pepoli	5	128
décorer	127	14,4	portique	31	107	<i>Gombrich</i>	5	125
cathédrale	134	14,3	saragozza	7	99	Prosérpine	5	105,4
ange	113	12,7	basilique	60	97	<i>Rouchès</i>	4	105
édifice	117	12,5	cavour	9	96	Pigorini	4	103
gloire	102	11,5	<u>tortellini</u>	7	95	<u>biconique</u>	4	102,8
galerie	144	11,1	podestat	8	94	<i>professore</i>	4	102
bâtir	113	10,89	<i>Caravage</i>	11	87	<i>Lavergnée</i>	4	101
<u>beauté</u>	211	10,81	<u>tagliatelle</u>	9	85	<i>Brejon</i>	4	100
<u>considérable</u>	101	10,81	Farini	6	83	<u>esthète</u>	6	99

Le premier terme listé dans les sous-corpus LET et TEC, avec un *score* très élevé, est « Carrache » (*Carracci*), le nom de famille des deux frères Annibal et Augustin et de leur cousin Ludovic, les principaux représentants de l'école bolognaise de peinture. On en déduit que leurs œuvres, ainsi que celle de Guerchin, nom qui est aussi très attesté, font l'objet de commentaires et de descriptions dans les textes de ces deux sous-corpus en particulier.

Le sous-corpus LET présente, comme mots-clés, des noms propres d'artiste (*Carrache*, *Guerchin*) et un grand nombre de termes des trois domaines pris en compte (en gras dans la première colonne du tableau 4). Le thème dominant de ce sous-corpus DIV est donc le patrimoine artistique tout court. On remarque aussi la présence des adjectifs évaluatifs, « admirable », « considérable » (soulignés), qui confirment que les textes témoignent du regard subjectif des visiteurs étrangers face au patrimoine artistique bolognaise. Ces données montrent la pertinence des choix méthodologiques effectués par les concepteurs du projet LBC d'intégrer un grand nombre de textes littéraires pour attester le lexique employé pour le décrire.

Les textes DIV présentent des caractéristiques bien différentes. Ici très peu de termes du domaine de l'art (en gras), alors que les mots-clés avec le *score* le plus élevé sont les noms propres des monuments et des lieux symboles de la ville de Bologne : Maggiore, le nom de la place principale, Garisenda et Asinelli, les deux tours les plus connues, les noms des palais (Poggi, d'Accursio), des musées (Archiginnasio), des églises (San Petronio) et des *piazze* (Nettuno). Ce qui ressort ici, c'est la présence de noms appartenant au champ lexical de la gastronomie (soulignés) qui désignent les produits typiques de cette région (*ragù*, *tortellini*, *tagliatelle*),

ce qui confirme que, la nourriture faisant partie du patrimoine culturel partagé, ce corpus a été construit en tenant compte d'une définition large de patrimoine. Les mots-clés indiquent ainsi que ces textes déploient des informations sur les curiosités touristiques et gastronomiques de la ville de Bologne. La présence abondante de termes en italien pour désigner les places, les palais, les musées et même les tours confirme ce que nous avons observé concernant les toponymes : dans les textes de vulgarisation on a plus recours à l'italien que dans d'autres typologies textuelles, ce qui rejoint l'observation de Farina et Billero (2020, 172) : « The abundant use of Italianisms is a dominant feature of the tourist guides analyzed ».

Les textes TEC présentent des mots-clés qui se distinguent nettement des deux autres sous-corpus. Le score le plus élevé est celui qui résulte de la somme des différentes formes fléchies de l'adjectif « villanovien ». Le thème dominant est ici la protohistoire bolonaise, ce qui est corroboré par la présence des mots-clés « Benacci »³⁴, « Étrurie », « étrusque », « ossuaire », « terramare »³⁵. On remarque aussi la présence d'un terme du domaine de l'archéologie (« biconique ») et de quelques termes qui relèvent de la critique d'art (« académisme », « esthète »). Parmi les noms propres, outre les noms d'artistes de l'école bolonaise du XVI^e siècle (Carrache, Dominiquin, Guerchin, Reni, Brizio) et du milanais Caravage, on relève la présence de noms d'historiens de l'art du XX^e siècle (Gombrich, Rouchès, Brejon de Lavergnée) et d'un archéologue (Pigorini). En raison de sa très petite taille, le sous-corpus TEC permet ainsi de recueillir, par bribes, des attestations à la fois de la terminologie scientifique et technique des domaines concernés, mais aussi de la terminologie de la critique d'art qui se caractérise par un plus grand degré de liberté dans l'expression dans le but de surprendre le lecteur. C'est principalement sur l'ajout de textes techniques d'abord, et de textes de vulgarisation, que portera le travail d'équilibrage du corpus.

L'extraction des expressions polylexicales (*terms* ou *multi-word expressions*), qui sont uniques ou typiques du corpus BER (*focus corpus*), confirme les observations que nous venons de formuler. Nous les énumérons ci-après, sans en préciser la fréquence et les scores par souci de brièveté :

- *Terms* LET : *Louis Carrache* ;
- *Terms* DIV : *Piazza Maggiore, San Luca, San Petronio, Tour Asinelli, Santo Stefano, Giorgio Morandi, Tour Garisenda, Basilique San Petronio, Mercato delle Erbe, Laura Bassi, Palazzo Poggi*;
- *Terms* TEC : *école bolonaise, archive historique, Annibal Carrache, Première tombe, Tombe Benacci, Guido Reni, Palais Pepoli, Sainte Cécile, Art photographique, Tableau bolonais, Tombes villanoviennes.*

Nous concluons que la méthodologie offerte par l'analyse statistique des corpus, notamment par la fonction *Keywords/Terms* de SE, s'avère très performante

³⁴ Nom d'un tombeau de la Bologne étrusque.

³⁵ Nom d'un peuple qui habitait, avec les Villanoviens, la région de Bologne durant la préhistoire (cf. Cotteau 1889).

pour la compréhension du contenu et pour l'analyse préliminaire des termes les plus significatifs du sous-corpus. La *Wordlist*, qui fera l'objet du paragraphe suivant, permet de compléter cet aperçu avec l'analyse des fréquences de tous les mots attestés dans le corpus.

3.2.2. Wordlist

Nous nous sommes concentrée sur deux catégories grammaticales, les verbes et les noms. Les tableaux 5 et 6 rapportent la liste, respectivement, des formes lemmatisées des verbes et des noms dont la fréquence est égale ou supérieure à 20 dans un des trois sous-corpus BER. Nous avons trié manuellement les résultats de l'extraction automatique faite par SE, en supprimant de la liste des noms les toponymes, déjà vus plus haut, les noms propres des artistes (Carrache, Guerchin, etc.), les noms qui relèvent des professions (maître, peintre, artiste, etc.), des matériaux (marbre, pierre), des parties du corps (main, tête, pied), et les termes abstraits (beauté, goût, etc.). Nous avons également éliminé tous les noms et les verbes qui ne relèvent pas strictement du discours sur l'art (« école », « université », « étudiant », « visite », « visiter », « marcher », etc.).

Tab. 5. *Wordlist* des verbes dans le sous-corpus BER.

<i>Item</i>	<i>fréq. LET</i>	<i>fréq. DIV</i>	<i>fréq. TEC</i>
représenter	404	32	58
<i>peindre</i>	323	14	21
élever	249	16	10
conserver	196	30	30
composer	191	11	7
orner	176	7	2
bâtir	163	10	2
décorer	151	4	4
construire	116	34	4
<i>dessiner</i>	95	1	2
exécuter	91	1	5
étayer	73	17	20
graver	48	2	2
dorer	42	1	3
garnir	39	3	2
ériger	29	8	1
sculpter	28	6	1
paver	26	2	1
restaurer	24	14	5
fortifier	23	-	-
embellir	21	-	2

Tab. 6. *Wordlist* des noms dans le sous-corpus BER.

<i>item</i>	<i>fréq. LET</i>	<i>fréq. DIV</i>	<i>fréq. TEC</i>
tableau	808	6	78
<i>piazza</i>	13	78	-
palais	456	77	15
église	610	100	15
ouvrage	334	6	3
vierge	330	11	-
maison	317	44	17
figure	292	6	20
peinture	259	31	74
place	238	69	12
chapelle	237	18	2
statue	198	20	1
couleur	183	17	14
tour	174	122	12
porte	170	31	3
cour	169	43	26
autel	152	5	-
galerie	144	14	14
fresque	138	21	4
cathédrale	134	11	1
portique	112	31	1
composition	119	4	14
tombeau	119	15	-
édifice	117	31	14
colonne	94	11	2
fontaine	84	20	2
musée	51	76	45
loge	47	-	13
coupole	72	3	-
pont	72	2	3
dessin	72	15	27
arcade	84	45	5
coloris	71	1	-
<i>palazzo</i>	24	64	3
rue	159	60	4
quartier	15	51	-
paysage	39	8	56
tombe	7	9	39
restauration	4	17	27
technique	1	2	22

Dans le tableau 6, on observe que certains concepts sont désignés en langue italienne surtout dans les textes de vulgarisation (*piazza* : 78 occurrences dans DIV vs 13 occurrences dans LET ; *palazzo* : 64 occ. dans DIV vs 24 dans LET et 3 dans TEC), alors que leur équivalent en français figure plus fréquemment dans les textes littéraires (« place » : 238 occurrences dans LET vs 69 dans DIV et 12 dans TEC ; « palais » : 456 occ. dans LET vs 77 occ. dans DIV et 15 dans TEC). Cette donnée, qui est observable aussi dans la liste des toponymes (cf. Tab. 3 dans paragraphe 2.1.3), signale que la dénomination d'un concept peut varier (dans ce cas en français ou en italien) selon la typologie textuelle et selon le pacte de lecture avec le destinataire. Un corpus comparable spécialisé, qui rend possible la recherche par métadonnées des catégories et sous-catégories textuelles (Billero 2020, 30), donne ainsi des indices sur les stratégies de traduction du lexique qu'il faudra déployer en tenant compte de ces variables.

Pour ce qui concerne la couverture de la terminologie artistique, mise à part la présence de certains hyperonymes pouvant se rapporter aux trois domaines confondus (« représenter », « composer », « orner », « embellir » parmi les verbes et « ouvrage », « figure », « composition », « restauration », « technique » parmi les noms) ou à des sujets représentés dans tous les arts (« vierge »), ainsi que du phénomène de la polysémie (« composer »), on remarque que chacun des domaines pris en considération (architecture, peinture, sculpture) est bien représenté par du « lexique charnière » (Cabré 1991), à savoir un lexique puisé dans la langue commune et employé aussi dans un domaine spécialisé, et rarement par des termes hautement spécialisés, cela principalement à cause du fait que, comme on l'a vu, les textes techniques sont à l'état actuel très peu représentés :

- Pour la peinture : « peindre », « dessiner » ; « tableau », « couleur », « fresque », « composition », « dessin », « paysage », « coloris » ;
- Pour l'architecture : « élever », « bâtir », « construire », « étayer », « ériger », « fortifier » ; « piazza », « palais », « église », « maison », « place », « chapelle », « tour », « porte », « cour », « autel », « galerie », « cathédrale », « édifice », « portique », « musée », « coupole », « pont », « arcade », « palazzo », « rue » ;
- Pour la sculpture : « orner », « graver », « sculpter » ; « statue », « tombeau », « colonne », « fontaine », « tombe ».

On relève dans le tableau 5 la présence d'un terme technique du domaine de l'architecture, le verbe « étayer », qui est en fait attesté dans le *Grand Dictionnaire Terminologique* (GDT) comme relevant de l'industrie de la construction³⁶. Il est intéressant de comparer les données relatives à sa fréquence : malgré le fait que le sous-corpus TEC a une taille plus petite que le sous-corpus DIV, ce verbe y est plus fréquent (20 occurrences dans TEC vs 17 dans DIV). La même remarque peut se rapporter à d'autres verbes comme « peindre », « exécuter », « repré-

³⁶ Cette donnée ouvre des questionnements sur la représentation actuelle du domaine des beaux-arts dans les banques de terminologie.

senter » qui sont aussi plus fréquents dans les quelques textes TEC que dans les textes DIV (cf. Tab. 5). Cela suggère que dans DIV le patrimoine artistique est simplement mentionné et non pas décrit de manière pointue.

On en déduit que la quantité de lexique charnière relatif au domaine des arts est plus importante dans les textes LET et TEC, alors que dans les textes DIV, c'est plutôt le lexique de la langue générale qui est le plus représenté. Cet acquis, bien qu'il repose sur une quantité de données qui n'est pas suffisante ici, témoigne de la relation étroite entre le contenu des trois sous-corpus pris singulièrement et le degré de spécialisation de la langue attestée, qui corrobore encore une fois la pertinence des choix méthodologiques adoptés par les concepteurs du projet LBC : les textes DIV représentent la langue générale ou non spécialisée, le lexique charnière ou sub-technique est incarné par le sous-corpus LET et le lexique spécialisé sera attesté par l'élargissement du corpus TEC.

Les tableaux 5 et 6 affichent une autre donnée qui montre distinctement la spécificité du corpus BER et sa complémentarité avec le corpus LBC Français : l'échantillon de noms et verbes relatifs au domaine de l'architecture est le plus riche. Cela dépend sans doute du fait que, d'une part, le patrimoine artistique de la ville de Bologne compte une grande partie de biens immobiliers (palais, musées, édifices historiques) appartenant à l'Université, et que, d'autre part, un patrimoine architectural très important pour cette ville est représenté par les « arcades » (ou « portiques »), nommés par l'UNESCO en 2021, qui sont, avec les nombreuses anciennes « tours », un symbole de la ville et de la région. Elles font en effet l'objet d'un très grand nombre d'attestations dans toutes les catégories textuelles (Tab. 5). On approfondira la portée de ces éléments dans la prochaine section, consacrée à l'application de la méthode d'analyse choisie.

4. Stratégies de traduction basée sur corpus (CTS) : résultats significatifs du corpus BER

Dans cette dernière section, nous essayerons d'illustrer dans quelle mesure l'approche adoptée dans le cadre du projet LBC (*corpus-driven*) permet de « faire émerger de manière inductive des savoirs linguistiques » (Williams 2005, 13), concernant notamment le phénomène de la synonymie (diastatique et diatopique) en terminologie. On montrera que ces savoirs, induits à partir d'un corpus comparable, fournissent des pistes pour déployer de nouvelles stratégies pour la traduction du lexique artistique qui ne sont pas prises en compte par les ressources plurilingues disponibles à l'heure actuelle. On se concentrera sur un cas d'étude : la traduction française des *portici* bolonais.

4.1. Cas d'étude : la traduction française des *portici* bolonais

L'analyse rapprochée des données lexico-terminologiques du sous-corpus BER révèle une distribution différente, dans les trois typologies textuelles, d'une série de synonymes terminologiques employés en langue française pour désigner les célèbres *portici* (en italien) de la ville de Bologne. Ce sont : « portiques »,

« arcades » et « galerie »³⁷. Nous avons établi cette série synonymique en nous fondant, dans un premier temps, sur la *wordlist* et sur l'analyse des concordances et, dans un second temps, sur la lecture attentive des extraits textuels. Ces deux passages ont confirmé que ces mots sont bien employés dans les textes français comme synonymes intralinguistiques du mot italien *portici*. Nous en rapportons ci-dessous un échantillon représentatif :

Ce que Bologne offre de vraiment singulier en édifices, c'est cette **galerie**³⁸ composée de sept cents arcades, fermée au nord, ouverte au midi et qui, dans la longueur d'une lieue, conduit de la porte de la ville à celle d'une église [...] L'église à laquelle aboutit ce **portique**, est tellement couverte d'*ex voto*, qu'on en remarque à peine toutes les proportions. (LET, La Porte 1779)

Pour rendre ce pèlerinage facile & commode, même agréable en tout temps, il a été construit une **Galerie**, ou **Portiques ouverts**, qui partent des murs de la ville, & conduisent sans interruption jusqu'au sol & près du portail de la Madonna : cette distance distribue au delà de sept cents cinquante arcades d'une construction uniforme, agréable & solide. (LET, La Roche 1783)

Près de la chartreuse s'ouvre l'entrée de cet immense et singulier **portique** qui fut commencé en 1674, fini en 1739, au moyen d'une contribution volontaire des habitans de Bologne, et dont les six cent trente-cinq arches courent sur une ligne de près de 5 kilomètres, d'abord en plaine, puis sur la pente du Monte della Guardia. (LET, Rémusat 1861)

Comme il y a dans cette chartreuse un grand nombre de cloîtres au rez-de-chaussée, dont chacun présente un parterre et quatre faces de galerie, le cimetière pourra suffire très longtemps aux besoins de la ville, à laquelle on se propose de le joindre prochainement, par une suite d'**arcades** de même espèce que celles qui bordent, de chaque côté, les plus belles rues de Bologne, et qui y sont d'une grande ressource pour les gens de pied contre le soleil et contre la pluie. (LET, Plessis 1903)

L'église *Madonna San Luca*, sise au pied des monts, tout près de Bologne, est un lieu de pèlerinage pour tous les fidèles de l'Italie. On s'y rend en passant sous une **arcade** de 640 arches magnifiques. (LET, Couture 1926)

La *Madonna di S. Luca*, église située à une lieue de Bologne sur une montagne ; on y va par une belle **galerie en portiques**, formée de 700 arcades, et qu'on appelle il *Porticato di S. Luca*, qui rend le pèlerinage très-commode : c'est un des plus grands monumens de la dévotion des Italiens à la Sainte Vierge : mais il ne doit son existence qu'à la générosité des habitans de Bologne. (La Lande 1769 chap. VI)

³⁷ Il y a aussi une occurrence de « arches » pour désigner les « arcades » dans Rébena (2017).

³⁸ Le gras est le nôtre.

À une lieue de Bologne, et sur la montagne de Guardia, est une église dédiée à la Sainte-Vierge, et où l'on arrive par un **portique** de 690 arceaux qui commence à la porte de la ville et va jusqu'au sommet de la montagne. (LET, Starke 1833-1834)

À l'ouest est le *monte della Guardia* précédé d'un long **portique** de 650 arcades. Au centre deux hautes et antiques tours, penchées d'une manière effrayante. (LET, Marmottan 1918)

Parmi les coupoles et les places, l'arc de Meloncello mène à un sanctuaire par le passage sous un grand **portique**. Une trentaine d'arcades sur cent quarante mètres de façade se succèdent, soutenues par des colonnes doriques. (DIV, La Presse 1968)

Tout en cheminant lentement et en m'arrêtant devant les curiosités de la ville, me voici bientôt en face d'un immense **portique** en maçonnerie composé de centaines d'arcades (630), la plupart ornées de peintures et de pieuses inscriptions. Cette **galerie** qui s'étend sur une ligne de près de quatre mille, monte sur la colline jusqu'à l'église Saint-Luc. (LET, QB, Rocheleau 1922)

Les 666 **arcades de voûte**, d'une longueur de près de quatre kilomètres (3796 m), relie efficacement San Luca, comme on l'appelle communément, au centre-ville. Ces **portiques** abritent la procession traditionnelle qui porte chaque année depuis 1433 une icône byzantine de la Vierge à l'Enfant attribuée à Luc l'évangéliste jusqu'à la cathédrale de Bologne pendant la fête de l'Ascension. (DIV, Buchot 2020)

L'observation de l'emploi en discours de données langagières authentiques à l'intérieur du corpus prouve qu'il est donc possible de désigner en français les « *portici* » bolonais en faisant appel à différents moyens lexicaux et discursifs (signalés en gras). Si on transpose ces savoirs à la sphère de la traduction, on retiendra que plusieurs équivalents traductionnels de « *portici* » sont envisageables : « galerie », « portique », « arcade », au singulier ou au pluriel³⁹, ainsi que « portique ouvert », « galerie ouverte », « galerie en portiques », « arcades de voûte ».

En contexte multilingue, l'objectif de cette méthode d'analyse serait idéalement de repérer des équivalents traductionnels de mots dans des corpus comparables, permettant de pallier le manque de corpus parallèles (Zweigenbaum, Habert 2006). L'absence à l'état actuel d'un corpus monolingue BER italien ne nous permet pas de comparer ces données avec un ensemble de textes qui, dans la langue italienne, sans être en rapport de traduction mutuelle, traitent des mêmes sujets et domaines couverts par le corpus BER. Cependant, nous pouvons accéder à des textes originaux produits en français qui suggèrent des équivalents traductionnels potentiels dont les ressources lexicographiques d'aide à la rédaction plurilingue et à la traduction ne font pas état. Nous montrons, à titre d'exemple, l'entrée *portico* du dictionnaire bilingue de référence français-italien

³⁹ Le mot « arcades » au pluriel se réfère dans plusieurs cas aux arches dont les portiques sont composés. Dans ces cas, nous ne l'avons pas signalé en gras.

Boch (2020) de la maison Zanichelli, où trois équivalents traductionnels de ce mot sont proposés : 1. « portique », 2. « arcades » et 3. « porche » (Fig. 2).

pòrtico 

s., m., [pl. -ci]

- 1 **portique**: *i portici di Atene*, les portiques d'Athènes
- 2 (*di strade, piazze e sim.*) **arcades** (f. pl.): *passaggiare sotto i portici*, se promener sous les arcades
- 3 (*di chiese, edifici e sim.*) **porche**
- 4 **porche**: *il portico di una fattoria*, le porche d'une ferme.

Fig. 2 Entrée « portico » dans le dictionnaire Boch (2020).

Les informations métalinguistiques présentées entre parenthèses avant les équivalents 2 et 3 signalent, respectivement, que « arcades » au pluriel ne serait utilisé qu'en référence, ou en collocation, avec des rues, places et entités similaires (*di strade, piazze e sim.*) et que « porche » serait employé pour les *portici* des églises et édifices de toutes sortes. Aucune information n'est donnée par ailleurs pour guider l'utilisateur dans la compréhension de l'emploi de l'équivalent « portique ». Au contraire, la présence d'un seul exemple relatif aux portiques d'Athènes pourrait le dérouter, le conduisant à considérer que ce mot ne peut se rapporter qu'à l'architecture grecque.

Or, ces informations ne coïncident pas, voire sont en contradiction avec les données relevées dans le sous-corpus BER, étant donné que « arcades » est bien attesté pour désigner les *portici* longeant les rues de Bologne (Plessis 1903), et que c'est « portique », et non pas « porche » (très peu attesté dans le sous-corpus BER)⁴⁰, qui est principalement employé en collocation avec des églises, notamment l'église de la Madonna di San Luca (La Porte 1779, Starke 1883, etc.). En outre, « galerie », un autre synonyme largement attesté dans le corpus BER, n'est pas du tout pris en compte par ce dictionnaire.

Une analyse plus approfondie des données relatives à la fréquence statistique de ces synonymes intralinguistiques nous permet d'estimer que les lacunes des ressources existantes portent non seulement sur la couverture des équivalents traductionnels possibles, comme on vient de le voir, mais aussi sur la prise en compte de leur emploi en discours. En fait, l'examen des données statistiques relatives à la fréquence et à la distribution de ces synonymes dans les trois caté-

⁴⁰ 3 occurrences de « porche » et dans BER-DIV et dans BER-LET.

gories textuelles du corpus BER nous amène à formuler un certain nombre de remarques sur la variabilité de l'emploi de ces mots / termes en discours.

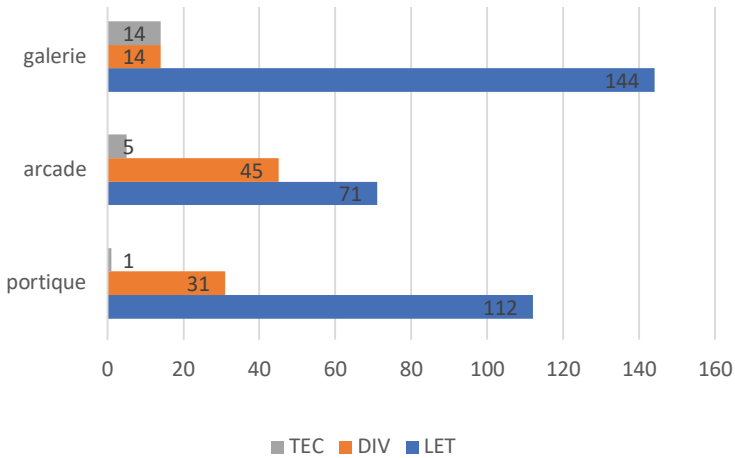


Fig. 3 Occurrences de « portique », « arcade » et « galerie » dans les sous-corpus BER.

Compte tenu du fait que les textes DIV ne représentent que 12% du sous-corpus contre 80% des textes LET (Fig. 3) :

- la fréquence de « arcade » (45) y est proportionnellement beaucoup plus élevée par rapport au texte LET (71), à savoir ce terme est beaucoup plus employé dans les textes DIV que dans les textes LET ;
- « portique » (94) est plus fréquent que « arcade » (71) dans les seuls textes LET ;
- « arcade » (45), au singulier et au pluriel, est plus fréquent que « portique » (31) dans les textes DIV ;
- « galerie », souvent employé comme synonyme hyperonymique de ces deux termes, est bien plus fréquent dans les textes littéraires (144) que dans les textes DIV (14) et TEC (14).

Ces données semblent confirmer « l'existence de nombreux synonymes dans la terminologie artistique, qui ne témoignent pas de différences de nature conceptuelle mais diastatique » (Cetro 2022, 140). On suppose donc que dans la langue générale, représentée par le sous-corpus DIV, c'est le mot « arcades » qui traduit le mot italien *portici*, bien que la traduction « portique » soit également possible mais avec une fréquence inférieure. Dans la langue sub-technique, représentée par le sous-corpus LET par la voix d'un public cultivé mais non spécialiste, c'est en revanche le mot « portique » qui traduirait plus fréquemment le mot italien *portici*. Quant au discours spécialisé de l'architecture, nous n'avons pas suffisamment d'attestations de ces termes dans le sous-corpus TEC pour pouvoir avancer des hypothèses sur l'emploi de ce terme. On relève

toutefois que la comparaison de la fréquence de cette série synonymique dans le sous-corpus BER avec le corpus LBC Français fournit d'autres indices intéressants qui jettent une lumière sur son emploi dans le discours spécialisé, voire dans la lexicographie de spécialité⁴¹.

En tenant dûment compte des différentes proportions du corpus LBC Français et du sous-corpus BER, étant donné que la taille de ce dernier correspond à 1/6^e de la taille totale du corpus LBC Français, le premier indice intéressant est le constat qu'il n'y a pas d'écart considérable entre le nombre d'occurrences de « arcade » (151) et de « portique » (123) dans le sous-corpus LET LBC Français, alors que cet écart est bien plus évident dans le sous-corpus LET BER Français, où la fréquence de « portique » (112) est plus élevée que celle de « arcade » (71) et proportionnellement beaucoup plus importante que dans le corpus LBC (cf. Figg. 4 et 5).

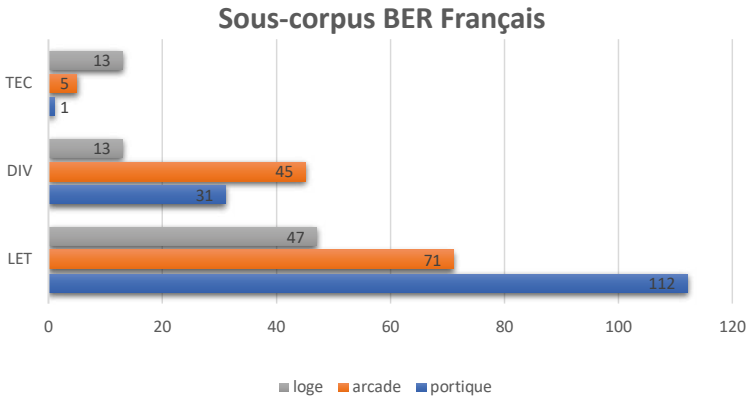


Fig. 4 Nombre d'occurrences de « arcade », « portique » et « loge » dans le corpus BER.

On remarque aussi que dans les textes techniques du corpus LBC, « portique » est beaucoup plus fréquent (257) que dans les textes LET (123), ce qui suggère que l'utilisation de « portiques » pourrait avoir droit de cité dans des textes écrits par des professionnels du domaine. Tout cela nous amène à conclure que l'hypothèse avancée à partir de la seule consultation du corpus BER est validée par la consultation du corpus LBC Français, qui porte principalement sur la Toscane, à savoir que « portique » est bien un terme du domaine de l'architecture. Le fait qu'il figure, à l'intérieur du corpus LBC, aussi bien dans un dictionnaire spécialisé, le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* d'Eugène Viollet-le-Duc (1854-1868), que dans un ouvrage de l'historien de l'art Léon

⁴¹ Nous avons exclu de cette comparaison le terme « galerie », bien que fréquent dans le sous-corpus, à cause de sa polysémie qui infirme certaines considérations fondées ici sur des critères purement statistiques.

Palustre (1892), confirme qu'on se trouve bien face au phénomène de la synonymie diastratique en terminologie.

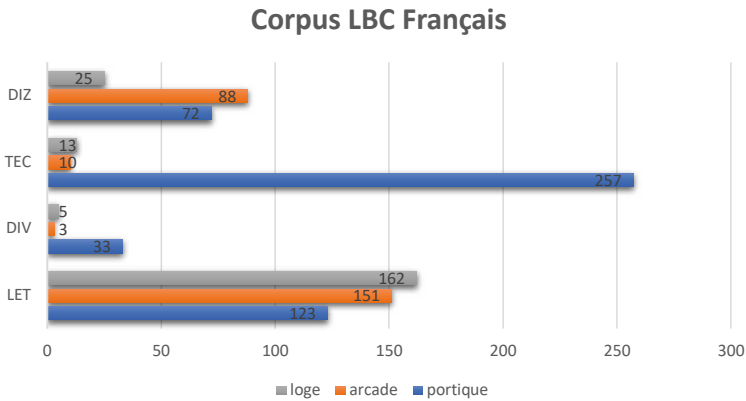


Fig. 5 Nombre d'occurrences de « arcade », « portique » et « logge » dans le corpus LBC Français.

« Portique » est un terme, très employé pour désigner les « *portici* » bolognais, comme on l'a déduit de sa fréquence proportionnellement très élevée dans les textes littéraires et de vulgarisation du corpus BER. Ces données nous amènent à émettre une autre hypothèse : « portique », un calque de la langue italienne, peut être aussi considéré comme un mot désignant une *realia*, une réalité typique de l'architecture bolognaise. Autrement dit, un locuteur français non spécialiste emploierait « arcades » pour désigner toute « construction formée d'un arc de voûte soutenu par des piliers ou des colonnes » (TLFi), y compris les « arcades » de la rue de Rivoli ou de la Place des Vosges à Paris. En revanche, un autre type de locuteur, à qui l'architecture bolognaise serait familière sans être un spécialiste, comme nos voyageurs francophones représentés par le sous-corpus BER-LET, emploierait par osmose le calque « portique » qui désigne précisément l'architecture culturo-spécifique bolognaise et non pas 'tout type' d'« arcades » (cf. Zotti 2003). La myriade d'articles disponibles sur la Toile qui annoncent la nomination des « portiques » de Bologne au patrimoine culturel de l'UNESCO semblent confirmer le constat qui émerge de l'analyse du corpus.

Pour finir, la comparaison des données de BER avec le corpus LBC Français a fait apparaître une autre donnée significative : « logge » et l'italianisme « *loggia* », tous les deux assez fréquents dans le Corpus LBC Français (« logge » : 162 dans LET ; *loggia* : 110 au total), sont en revanche presque absents du sous-corpus BER (« logge » : 47 dans LET et 13 dans TEC et DIV ; *loggia* : 3 au total)⁴².

⁴² Dans l'édition italienne de 1568 des *Vite* de Vasari, il y a de nombreuses occurrences du mot *loggia* en italien. Les traductions françaises que nous avons analysées en vue de la consti-

La fréquence et la distribution différentes de ces synonymes partiels reflèteraient aussi à notre avis l'influence des facteurs géographiques et historiques sur la dénomination des concepts, étant donné que diverses traditions architecturales dans les régions d'Italie correspondent à une diffusion variée des termes les dénommant. On voit donc clairement que les corpus sont affectés par les différences linguistiques entre les cultures (cf. Laviosa 2002), et que l'histoire de la terminologie des arts et métiers permet de pénétrer dans l'histoire des sociétés, en particulier européennes (cf. Zanola 2018). Cette affirmation est tout à fait pertinente même lorsqu'on se réfère à un pays comme l'Italie, longtemps fragmenté politiquement et culturellement.

La consultation d'une ressource de dernière génération, *BabelNet*⁴³, présentée comme « le plus grand dictionnaire encyclopédique multilingue continuellement mis à jour » (Navigli 2018) et qui est, de fait, un réseau sémantique multilingue et une ontologie lexicalisée, ne donne pas de résultats plus exhaustifs que le dictionnaire bilingue Boch-Zanichelli, tout au moins pour ce qui concerne la traduction du lexique artistique (Fig. 6).

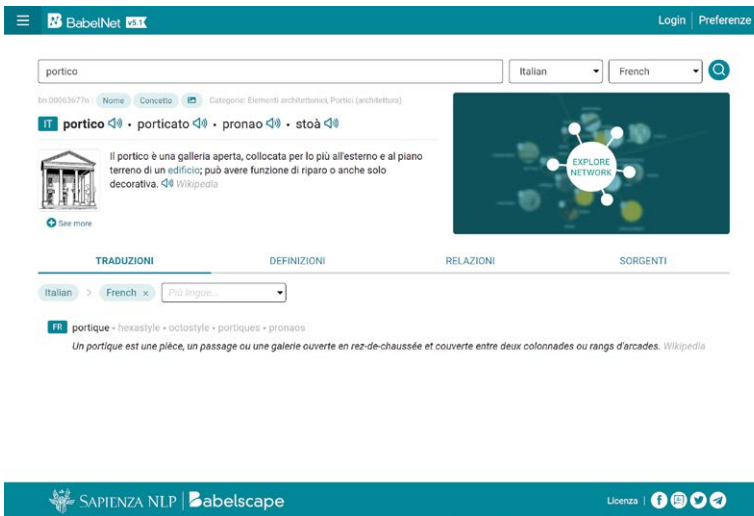


Fig. 6 L'entrée italien français « portico » dans BabelNet.

On considère de la sorte que l'intégration d'un sous-corpus sur le patrimoine de l'Émilie-Romagne à l'intérieur du corpus LBC, qui se focalise principalement sur la Toscane, pourrait révéler aussi des informations inédites sur les synonymes

tution d'un corpus parallèle des traductions de cet ouvrage attestent ces trois équivalents traductionnels : *portiques*, *galerie* et *loggia*.

⁴³ Cette ressource, disponible sur <https://babelnet.org/> (22/12/2022), a été développée par le groupe *Natural Language Processing* de l'Université Sapienza de Rome.

terminologiques de nature diatopique qui auront également des retombées sur l'attribution de l'équivalent le plus pertinent dans la pratique traductive. L'approche proposée par la traduction basée sur les corpus (*Applied Corpus Translation Studies*) s'avérera donc précieuse pour traduire plus précisément des termes du patrimoine de la ville de Bologne à l'intérieur des fiches du futur dictionnaire plurilingue du patrimoine culturel LBC (cf. Farina, Billero 2020).

5. Conclusions

La ville de Florence a été la destination privilégiée de nombreux voyageurs aristocrates européens du Grand Tour, elle a continué de l'être au courant des XIX^e et XX^e siècles et l'est encore aujourd'hui. En revanche, la ville de Bologne n'a généralement été qu'une étape de passage pour les voyageurs qui se dirigeaient vers Florence et Rome, après avoir traversé les Apennins Tosco-Émiliens. En conséquence, Bologne a toujours bénéficié d'un type de tourisme de nature différente, davantage « culturel » qu'artistique, à cause de la présence de son ancienne Université, et, plus récemment, grâce à sa nomination comme ville créative UNESCO en 2006 et à l'insertion de ses *portici* dans la liste du Patrimoine Mondial UNESCO en 2021. Il va de soi que les récits de voyage, les guides touristiques et les œuvres critiques du passé et du présent n'ont pas été publiés dans la même proportion que pour la ville berceau de l'art italien et que les auteurs ne se sont pas arrêtés sur les mêmes thématiques. Cette diversité constitue pourtant un atout pour le futur élargissement du corpus LBC.

La constitution du sous-corpus Bologne et Émilie-Romagne va, de fait, dans la direction du premier objectif visé par l'équipe de recherche LBC, à savoir la constitution d'un corpus comparable multilingue centré sur la description du patrimoine artistique italien, étape nécessaire et préalable à la création d'un dictionnaire plurilingue du patrimoine culturel. L'exploitation d'un corpus comparable de ce type, qui prend en compte un large éventail d'énonciateurs et de situations dans lesquelles le discours plus ou moins spécialisé sur l'art italien est produit, présente un grand intérêt aussi bien dans des travaux de traduction que dans des recherches en terminologie et en sociolinguistique, comme nous l'avons vu en nous arrêtant, avec notre cas d'étude, sur le phénomène de la variation diastratique et diatopique en terminologie. Ce simple cas d'étude, qui sera approfondi par la suite, a dévoilé les deux « âmes » de la terminologie artistique, l'âme humaniste et l'âme technique, tout en jetant une lumière aussi bien sur l'histoire des langues et des cultures que sur les dynamiques de la communication spécialisée selon une perspective à la fois nationale et internationale.

Le corpus comparable multilingue LBC a la vocation d'être une ressource flexible, créée *ad hoc* pour une étude ciblée du lexique artistique. Sa taille, déterminée par la finalité du corpus, est modulable et en continuelle expansion. Le logiciel d'exploration adopté par le projet LBC permet d'exploiter tout son potentiel, car la recherche par métadonnées permet d'obtenir des informations ciblées sur l'emploi des mots en fonction du contexte et du genre textuel, d'extraire de la terminologie et, non moins important, d'améliorer des compétences

en traduction et en langue étrangère. Nous avons en effet bien vu que, puisque le degré de technicité et de spécialisation des corpus comparables multilingues peut varier de la langue générale aux langues spécialisées, tant les chercheurs que les enseignants et les étudiants peuvent les employer comme des ressources complémentaires aux dictionnaires et à d'autres matériels linguistiques (cf. Zanettin 1998).

Dans la prochaine étape de notre recherche, centrée sur la création de bases parallèles de traduction de l'italien vers le français des *Vies* de Georges Vasari, il sera possible de mettre en perspective les avantages offerts par les corpus comparables multilingues avec les points de force des corpus parallèles en diachronie. C'est à travers l'analyse des traductions publiées au cours des siècles que l'évolution de la terminologie artistique en français sera mise en lumière. Elle pourra ainsi répondre aux nécessités en matière de traduction spécialisée multilingue et appréhender des savoirs d'un très vaste patrimoine historique et culturel, tout cela en continuité avec la vocation et les objectifs visés par les deux projets dans lesquels l'équipe LBC-CeSLiC de l'Université de Bologne est impliquée.

Références bibliographiques

- Baker, Mona. 1993. "Corpus Linguistics and Translation Studies. Implications and Applications." In *Text and Technology: In honour of John Sinclair*, a cura di Gill Francis, Bill Louw, Alan Partington ed Elena Tognini-Bonelli, 233-50. Amsterdam-Philadelphie: Benjamins.
- Bernardini, Silvia, e Adriano Ferraresi. 2013. "Old Needs, New Solutions: Comparable Corpora for Language Professionals." In *Building and Using Comparable Corpora*, a cura di Serge Sharoff, Reinhard Rapp, Pierre Zweigenbaum e Pascale Fung, 303-19. Berlin: Springer.
- Biber, Douglas. 2012. "Corpus-based and Corpus-driven Analyses of Language Variation and Use." In *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis*, a cura di Berndt Heine e Heiko Narrog, 159-92. Oxford: Oxford University Press.
- Billero, Riccardo. 2020. "Implementazione di software per la gestione dei corpora LBC." In *I Corpora LBC. Informatica Umanistica per il Lessico dei Beni Culturali*, a cura di Riccardo Billero, Annick Farina e María Carlota Nicolás Martínez, 19-31. Firenze: Firenze University Press.
- Billero, Riccardo, e María Carlota Nicolás Martínez. 2018. "Nuove risorse per la ricerca del lessico del patrimonio culturale: corpora multilingue LBC." *CHIMERA: Romance Corpora and Linguistic Studies* 4(2): 203-16.
- Boch, Raoul. 2020. *Le Robert & Zanichelli il Boch : Dictionnaire français-italien et italien-français*. Bologna: Zanichelli.
- Cabré, Maria Teresa. 1991. "Terminologie ou terminologies ? spécialité linguistique ou domaine interdisciplinaire ?" *Meta. Journal des traducteurs / Translators' Journal* XXXVI: 55-63.
- Cetro, Rosa. 2022. *La démarche terminologique d'André Félibien. La systématisation du lexique artistique*. Torino: L'Harmattan Italia.
- Cetro, Rosa, e Valeria Zotti. 2020. "Les corpus et la base terminologique LBC: des ressources pour la traduction du patrimoine artistique." In *Lexique(s) et genre(s) textuel(s) : approches sur corpus. Actes de la conférence 11^{es} journées du réseau*

- Lexicologie, Terminologie, Traduction*, a cura di Mathieu Mangeot e Agnès Tutin, 81-98. Paris: Éditions des Archives Contemporaines.
- Colson, Jean-Pierre. 2008. "Cross-linguistic phraseological studies: An overview." *Phraseology. An interdisciplinary perspective*, a cura di Sylviane Granger e Fanny Meunier, 191-206. Amsterdam-Philadelphia: Benjamins.
- Colson, Jean-Pierre. 2015. *The contribution of corpus-based phraseology to translation studies: from experiments to theory*. Europhras (Malaga, 29/06/2015 - 01/07/2015). <http://hdl.handle.net/2078.1/165297> (22/12/2022).
- Cusatelli, Giorgio. 1986. *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*. Bologna: Il Mulino.
- Farina, Annick, e Riccardo Billero. 2018. "Comparaison de corpus de langue "naturelle" et de langue "de traduction": les bases de données textuelles LBC, un outil essentiel pour la création de fiches lexicographiques bilingues." In *JADT 2018. Proceedings of the 14th International Conference on Statistical Analysis of Textual Data (Rome, 12-15 June 2018)*, a cura di Livia Celardo, Domenica Fioredistella Iezzi e Michelangelo Misuraca, 108-16. Roma: UniversItalia.
- Farina, Annick, e Riccardo Billero. 2020. "Corpus in 'Natural' Language Versus 'Translation' Language: LBC Corpora, A Tool for Bilingual Lexicographic Writing." In *Text Analytics Advances and Challenges*, a cura di Domenica Fioredistella Iezzi, Damon Mayaffre e Michelangelo Misuraca, 167-78. Springer International.
- Farina, Annick, e María Carlota Nicolás Martínez. 2020. "La banca dati LBC." In *I Corpora LBC. Informatica Umanistica per il Lessico dei Beni Culturali*, a cura di Riccardo Billero, Annick Farina e María Carlota Nicolás Martínez, 7-17. Firenze: Firenze University Press.
- Farina, Annick, e Lorella Sini. 2020. "Il Corpus LBC Francese." In *I Corpora LBC. Informatica Umanistica per il Lessico dei Beni Culturali*, a cura di Riccardo Billero, Annick Farina e María Carlota Nicolás Martínez, 77-99. Firenze: Firenze University Press.
- Friginal, Eric, e Jack Hardy. 2014. *Corpus-based Sociolinguistics. A guide for students*. London: Routledge.
- Kilgarriff, Adam, Baisa Vit, Bušta Jan, et al. 2014. "The Sketch Engine: ten years on." *Lexicography* 1: 7-36.
- Laviosa, Sara. 2002. *Corpus-based Translation Studies: Theory, Findings, Applications*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- L'Homme, Marie-Claude. 2004. *La terminologie: principes et pratiques*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- McEnery, Tony, e Andrew Hardy. 2012. *Corpus Linguistics: Method, Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GDT = Office Québécois de la Langue Française, *Grand Dictionnaire Terminologique (GDT)*. <https://gdt.oqlf.gouv.qc.ca> (22/12/2022).
- Palustre, Léon. 1892. *L'Architecture de la Renaissance*. Paris: Ancienne Maison Quantin, Librairies-Imprimeries réunies, May & Motteroz.
- Perotto, Monica, e Valeria Zotti. 2022. "Il patrimonio culturale e artistico di Bologna nel corpus LBC (Lexikon of Cultural Heritage) e nel corpus UniCittà (UniCity)." In *Il patrimonio culturale della Biblioteca Universitaria di Bologna e della città allo specchio dei viaggiatori europei. Esplorazioni tra la prima modernità e l'era contemporanea*, a cura di Chiara Conterno e Fiammetta Sabba, 161-70. Bologna: Bologna University Press.
- Williams, Geoffrey. 2005. "Introduction." In *La linguistique de corpus*, a cura di Geoffrey Williams, 13-18. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

- Williams, Geoffrey. 2020. "Architecture in the 1701 Dictionnaire Universel: Encoding and Analysing Architectural Terminology with Digital Humanities Methodologies." In *The Language of Art and Cultural Heritage: a Plurilingual and Digital Perspective*, a cura di Valeria Zotti e Ana Pano Alamán, 190-207. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Zanettin, Federico. 1998. "Bilingual Comparable Corpora and the Training of Translators." *Meta: Journal des traducteurs / Translators' Journal* 43: 613-30.
- Zanola, Maria Teresa. 2018. "La terminologie des arts et métiers entre production et commercialisation : une approche diachronique." *Terminàlia* 17: 16-23. <http://terminalia.iec.cat> (22/12/2022).
- Zotti, Valeria. 2017. "L'integrazione di corpora paralleli di traduzione alla descrizione lessicografica della lingua dell'arte: l'esempio delle traduzioni francesi delle *Vite* di Vasari." In *Informatica umanistica: risorse e strumenti per lo studio del lessico dei beni culturali*, a cura di Valeria Zotti e Ana Pano Alamán, 105-33. Firenze: Firenze University Press.
- Zotti, Valeria. 2021. "Les termes des arts dans les dictionnaires de la tradition française et dans les corpus de dernière génération : une relation d'inclusion réciproque?" In *Lexicography for Inclusion: Proceedings of the 19th EURALEX International Congress, 7-9 September 2021, Alexandroupolis*, vol. 2, a cura di Zoe Gavriilidou, Lydia Mitits e Spyros Kiosses, 683-91. Alexandroupolis: Democritus University of Thrace.
- Zotti, Valeria. 2023. "La langue des Beaux-Arts : dimension interculturelle et enjeux terminologiques des corpus comparables." In *Terminologia e interculturalità. Problematiche e prospettive*, a cura di Maria Teresa Zanola e Paola Puccini, 229-245. Città di Castello: I libri di Emil.
- Zweigenbaum, Pierre, e Benoît Habert. 2006. "Les corpus naissent tous comparables en droit : apports méthodologiques de l'acquisition lexicale en contexte multilingue." *Glottopol* 8: 22-24.

Sources citées du corpus BER

- Buchot, Emmanuel. 2017. *Arcades de Bologne en Italie*, in *Blog carnet photographique – voyages – photos – infos* www.voyagesphotosmanu.com/arcades-de-bologne.html (22/12/2022).
- Cochin, Charles-Nicolas. 1758. "Bologne." In *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*, édité en fac-similé avec une introduction et des notes par Christian Michel, Publications de l'École française de Rome, 145. [1991]: 253-95.
- Cotteau, Gustave. 1889. "Chapitre V Bologne - II." In *Le préhistorique en Europe : congrès, musées, excursions*, 67-88. Paris: J.-B. Baillière.
- Couture, Jean-Baptiste, 1926. "Chapitre XV." In *En Europe Notes de Voyage*, 74-81. Maine: Lewiston.
- De Staël, Madame de. 1807. "Chapitre VII." In *Corinne, ou L'Italie*, t. II, l. XIX, 460-64. Paris: H. Nicolle Librairie Stereotype.
- Huchet, Bernard. 2011. "La gravure à Bologne : entre sacré et profane, 1560-1660." *Nouvelles de l'Estampe* 233-34: 58-60.
- Jestaz, Bertrand. 1966. *Le Voyage d'Italie de Robert de Cotte. Étude, édition et catalogue des dessins*. Roma: École française de Rome.
- La Lande, Jérôme de. 1769. "Chapitre VI : Des Eglises qui sont hors de la Ville." In *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766, contenant l'histoire, les anecdotes les plus singulières de l'Italie, & sa description, les mœurs, les usages*, t. 2, 99-110. Paris: Venise.

- La Porte, Joseph de. 1779. "Lettre CCCXXVI : Suite de l'Etat ecclésiastique." In *Le voyageur français, ou la Connaissance de l'ancien et du nouveau monde, mise au jour par M. l'Abbé Delaporte*, t. XXVI, 29-64. Paris: L. Cellot.
- La Roche, Jean de. 1783. *Voyage d'un amateur des arts, en Flandre, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France, en Savoye, en Italie, en Suisse, fait dans les années 1775-76-77-78*, t. III, 140-203, Amsterdam: Desoer.
- Marmottan, Paul. 1918. "Napoléon à Bologne (21 au 24 Juin 1805)." *Revue des Études Napoléoniennes: Les Origines de l'Europe Nouvelle*, 249-62. Paris: F. Alcan.
- Plessis, Joseph-Octave. 1903. *Journal d'un voyage en Europe*. Québec: Librairie Montmorency-Laval, Pruneau & Kirouac.
- Rémusat, Charles de. 1861. "L'Italie, Notes de Voyage - Deuxième partie - I. Bologne." *Revue des Deux Mondes* 35: 335-49.
- Robida, Albert. 1878. *Les vieilles villes d'Italie: notes et souvenirs*. Paris: Maurice Dreyfous Editeur.
- Rocheleau, Eustache. 1922. XVI. BOLOGNE, in *Journal d'un pèlerin : Trois-Rivières, Assise, Rome*, 113-121. Québec: s.n.
- s.a. "Bologne et ses tours attirent les touristes." *La Presse*, Montréal, 9 novembre 1968. 262: 43.
- Starke, Richard, e Mariana Starke. 1833-1834. "De Milan à Bologne." In *Guide du voyageur en Italie*, 161-64. Paris: Audin.
- Stendhal. 1932. *Écoles italiennes de peinture*. Paris: Le Divan.
- Taillasson, Jean-Joseph. 1807. *Observations sur quelques grands peintres*. Duminil-Lesueur.
- Viollet Le Duc Emmanuel-Louis-Nicolas. 1854-1868. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. Paris: Bance editeur.

LESSICO MULTILINGUE DEI BENI CULTURALI

TITOLI PUBBLICATI

1. Valeria Zotti, Monica Turci (a cura di), *Nuove strategie per la traduzione del lessico artistico. Da Giorgio Vasari a un corpus plurilingue dei beni culturali*, 2023

TITOLI FUORI COLLANA

Il Comitato scientifico "Lessico multilingue dei beni culturali" ha pubblicato fino all'anno 2022 nella collana "Strumenti per la didattica e la ricerca" le seguenti opere:

- Rachele Raus, Gloria Cappelli, Carolina Flinz (édité par), *Le guide touristique: lieu de rencontre entre lexique et images du patrimoine culturel*. Vol. II, 2017
- Valeria Zotti, Ana Pano Alamán (a cura di), *Informatica umanistica. Risorse e strumenti per lo studio del lessico dei beni culturali*, 2017
- Carolina Flinz, Elena Carpi, Annick Farina (édité par), *Le guide touristique: lieu de rencontre entre lexique et images du patrimoine culturel*. Vol. I, 2018
- Riccardo Billero, Annick Farina, María Carlota Nicolás Martínez (a cura di), *I Corpora LBC. Informatica Umanistica per il Lessico dei Beni Culturali*, 2020
- Annick Farina, Fernando Funari (a cura di), *Il passato nel presente: la lingua dei beni culturali*, 2020

Questa raccolta di saggi è incentrata sulla traduzione del linguaggio specialistico dell'arte e dei beni culturali in un'ampia varietà di testi dal Rinascimento ad oggi, secondo diversi approcci teorici e metodologici che spaziano dalla linguistica dei corpora alla lessicografia, alla terminologia e alla traduttologia. Il volume è rivolto a ricercatori e studenti delle lingue per scopi speciali, a traduttori professionisti e ad esperti per la comunicazione internazionale del patrimonio artistico. I contributi sono stati sviluppati nell'ambito del progetto di ricerca *Lessico plurilingue dei Beni Culturali*. Nato presso l'Università di Firenze, il progetto coinvolge numerose università italiane e straniere e ha come finalità la creazione di banche dati testuali e dizionari plurilingui attraverso corpora comparabili e paralleli.

Valeria Zotti è professoressa associata presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna, dove insegna linguistica francese. Le sue aree di ricerca comprendono la linguistica dei corpora, la lessicografia e la terminologia. Le sue pubblicazioni più recenti riguardano le tecnologie informatiche per la traduzione e la variazione terminologica nella lingua dell'arte e dei beni culturali.

Monica Turci è professoressa associata presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna, dove insegna linguistica inglese e inglese per scopi speciali. Le sue aree di ricerca includono la lingua del turismo, la stilistica, la multimodalità e il patrimonio culturale. Le sue pubblicazioni più recenti riguardano la stilistica dei corpora e la multimodalità.

ISBN 979-12-215-0060-8 (Print)
ISBN 979-12-215-0061-5 (PDF)
ISBN 979-12-215-0062-2 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0061-5

www.fupress.com