

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

CONFERENZE
104

CULTURA E TRADUZIONE

Atti del Convegno dei polonisti italiani
svoltosi all'Accademia Polacca di Roma
il 9 dicembre 1994

a cura di
Krzysztof Żaboklicki
e
Marcello Piacentini

Varsavia – Roma 1995

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

Direttore: Krzysztof Żaboklicki

2, vicolo Doria (Palazzo Doria)
00187 Roma
tel. 06/6792170
fax 06/6794087

Pubblicazione sovvenzionata
dal Comitato delle Ricerche Scientifiche Polacco
(Komitet Bada Naukowych)

ISSN 0208-5623
ISBN 83-85618-18-X

Copyright by © Accademia Polacca delle Scienze
Biblioteca e Centro di Studi a Roma

Composizione: Jan Kociszewski

Editore:
Upowszechnianie Nauki – Oświata
„UN-O” Sp. z o. o.

INDICE

Giovanna BROGI BERCOFF	
OSSERVAZIONI SULLA TRADUZIONE RUSSA DELLE <i>ROZMOWY ARTAKSESA</i>	
<i>I EWANDRA</i> DI S. H. LUBOMIRSKI	5
Marta HERLING GRUDZIŃSKI	
RICERCA STORICA E TRADUZIONE	15
Alina KREISBERG	
AMICI E FALSI AMICI	22
Andrzej LITWORNIA	
LE TRADUZIONI DELL' <i>INFERNO</i> III, 1-9 IN POLONIA CIOÈ: <i>PER ME ... LASCIATE</i>	
<i>OGNI SPERANZA</i>	31
Luigi MARINELLI	
QUANTI <i>PASTORI FIDI</i> NELL'ARCADIA SARMATICA?	43
Nullò MINISSI	
LA TRADUZIONE	53
Joanna OKONIOWA	
CONTRAPPOSIZIONI LESSICALI DI DIREZIONE NELLA LINGUA POLACCA INTESE	
COMPARATIVAMENTE	57
Riccardo PICCHIO	
OSSERVAZIONI SULLA SIMBIOSI DI LATINO E POLACCO FRA MEDIOEVO	
E RINASCIMENTO	68
Anton Maria RAFFO	
PER UNA PRATICA DELLA TRADUZIONE POETICA?	76
Laura SALMON KOVARSKI	
DALLA SLAVISTICA ALLA TRADUZIONE: ALCUNE PREMESSE, ALCUNE PROSPETTIVE	86
Giovanna TOMASSUCCI	
LE TRADUZIONI ITALIANE DELLE POESIE DI JULIAN TUWIM. ALCUNE RIFLESSIONI.	93
Jolanta ŻURAWSKA	
TEORIA E ATEORIA DELLA TRADUZIONE	108

Giovanna BROGI BERCOFF

OSSERVAZIONI SULLA TRADUZIONE RUSSA DELLE
ROZMOWY ARTAKSESA I EWANDRA
DI S. H. LUBOMIRSKI

1

Non sarà necessario presentare qui le *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*. Mi limiterò a sottolineare il carattere eclettico della cultura del loro autore, tipica dell'epoca non solo in Polonia, ma anche negli altri grandi centri dell'Europa seicentesca. Le *Rozmowy* riescono a combinare gli elementi tipici dello stoicismo e dell'aristotelismo filosofico e letterario con le platoniche reminiscenze del dialogo, il senso di una forte esigenza di „classicità” e chiarezza di stile con la venerazione di Tacito e Lipsio, la familiarità con l'erudito bagaglio del retaggio latino (cui si fa ricorso in numerose dotte citazioni) e la storica superiorità dello spirito colto che attribuisce il giusto peso all'indispensabile capacità creativa del „genio” individuale.

Nella prospettiva italo-polacca del nostro convegno dovremo sottolineare l'importanza che per Stanisław Herakljusz ha avuto la tradizione italiana. Ricorre più di una volta il nome di A. Mascardi, autore di ben note orazioni, di un'opera storica assai discussa e di un celebre trattato di „arte” della storiografia. Certamente questo spirito inquieto, gesuita espulso dall'ordine e poi cortigiano di vari signori, ingegno vivace di eclettica cultura, ebbe un'influenza non ancora sufficientemente studiata sullo sviluppo della retorica polacca. Si sa che conobbero il Mascardi sia K. Sarbiewski che A. Bzowski. Analogamente dovremmo meglio analizzare la conoscenza che ebbero i letterati polacchi del famoso trattato di retorica e poetica *Il cannocchiale aristotelico* di E. Tesauro. L'uno e l'altro cercavano di conciliare le esigenze del buon gusto, della moderazione e della „chiarezza” con le forti istanze barocche dell'ornamentazione „arguta”, con la squisitezza del „raro” e del „diverso”. Il perdurare di un filone ispirato ai principi di semplicità e chiarezza, accanto ad un esuberante filone concettista e barocco è carattere noto della cultura italiana, studiato solo parzialmente nella letteratura polacca (in particolare da B. Otwinowska), e sicuramente esaminato in maniera del tutto insufficiente nelle letterature rutena e russa (si ricorderà l'ormai storico intervento di I. N. Goleniščev Kutuzov)¹. Quale fosse poi il rapporto esatto fra le contrastanti tendenze del ciceronanesimo, col suo fraseggio ampio, complesso e forbito, e del lipsianesimo, conciso e „spezzato” fino all'oscurità non è del tutto chiaro, almeno per quel che riguarda le

letterature slave, anche se entrambe le tendenze avevano un comune denominatore nel loro rapporto dialettico col concettismo e coll'„arguto” in nome di un non meglio determinato principio di semplicità e chiarezza.

Questa breve, quanto incompleta visione d'insieme è necessaria per cogliere il valore e la specificità del „trapianto culturale” avvenuto fra un episodio di cultura polacca fortemente „italianizzante” e il corrispondente „prodotto” russo derivato dalla traduzione del brano che analizzeremo: si tratta della *Rozmowa III O stylu albo sposobie mówienia i pisanja*, tradotta in Russia in epoca petrina da un autore ignoto. Non essendo fino ad ora, per quanto a me noto, disponibile alcuna analisi particolare di questo testo rimasto inedito fino a pochi anni fa, affronteremo qui solo alcuni aspetti fondamentali di questa traduzione.

2

Il manoscritto 99, fondo 187 dello RGADA è una copia che le filigrane permettono di datare fra gli anni '20 e '30 del Settecento. Quando sia stata fatta la traduzione non è noto da altri dati. S. I. Nikolaev ha avanzato la prudente ipotesi che si tratti di un lavoro compiuto alla fine del '600 o, più probabilmente, all'inizio del '700². Lo dimostrerebbero alcuni tratti dotti della lingua, quali la presenza del dativo assoluto, i numerali di forma slavo-ecclesiastica („rozmovja tretijanadesjat”), qualche forma d'aoristo o imperfetto. Sono evidenti anche alcuni rutenismi fonetici e morfologici che hanno fatto pensare ad un traduttore ruteno. Lo stesso vale per i polonismi, anche se quest'ultimo fenomeno non necessariamente implica che l'autore della versione fosse ruteno. L'uso di polonismi faceva parte della tecnica traduttoria „letterale”, parola per parola, dell'epoca, ed era determinata in buona parte dalla mancanza di una terminologia russa adeguata per trasferire concetti e lessico della lingua di partenza in quella d'arrivo.

Poiché finora è stata stampata solo la *Rozmowa III*, mentre gli altri 12 *Discorsi* di S. H. Lubomirski sono rimasti inediti, dovremo rinunciare in partenza ad un esame statistico dei polonismi secondo un criterio che distingua fra „assenza di un adeguato termine russo”, „incapacità” o „idiolettismo” linguistico del traduttore. Ci limiteremo pertanto ad enumerare alcuni degli aspetti molteplici che vanno presi in considerazione per esaminare un testo di questo tipo.

È stato rilevato da Nikolaev che il traduttore ha eliminato la cornice della *Rozmowa*. Ciò indica due fondamentali tendenze della traduzione (almeno nel manoscritto pervenuto): il disinteresse per la costruzione letteraria „fittizia” (sulla scia del *Cortegiano*, ma anche dei *Dialoghi* platonici e del *Decamerone*) e la discrepanza fra l'ambiente culturale della *Rozmowa* polacca rispetto a quella russa.

Il primo aspetto provoca fin dall'inizio una dissonanza logico-linguistica nel titolo: se in polacco „rozmovja” era giustificato dalla presenza di tre interlocutori (Artaksjes, Evandro e il sacerdote Eliseo), nel testo russo abbiamo un semplice trattatello enunciato da Artaksjes a un interlocutore inesistente, ovvero identificantesi col lettore. Inoltre, l'ambiente in cui si svolgeva la *Rozmowa* polacca è scomparso nel testo russo: il tavolo coperto di carte e lettere, Artaksjes che ha lavorato tutto il giorno e si appresta a discutere con la *Rada* e col re delle vicende politiche

e militari, le considerazioni sullo stile gonfio e vuoto delle lettere inviate dalle cancellerie dei „pagani”, l'ambiente di cultura cosmopolita, elitaria, convenzionale ed aristocratica che già R. Pollak descriveva nella sua introduzione all'edizione delle *Rozmowy*³. Nella scomparsa di tutti questi elementi è facile vedere la differenza dell'ordinamento sociale e politico fra la Rzeczpospolita nobiliare (in cui un magnate poteva avere la sua „corte” non inferiore a quella regale), e la Russia dello zar, dove la corte era quella del sovrano. La scelta del traduttore sembra quindi orientarsi verso un ambiente cancelleresco („prikaznoj”), oppure legato al „Pečatnyj dvor”, piuttosto che verso la cerchia di un grande boiario quali potevano essere Vasilij Vasilevič Golycyn o, più tardi, il nipote Dimitrij Nikolaevič Golycyn.

Sorge la questione se la mancata traduzione della cornice introduttiva non sia dovuta ad un intervento di „censura” del traduttore che avrebbe potuto considerare offeso l'onore dello stato moscovita nelle ambigue, ma trasparenti parole di Artaksès che critica la rozzezza di certi popoli: „Wszystkie grube narody, co do nas albo od wschodu, albo od północy przyjeżdżają przynoszą ramoty nadziane takimi peryjodami, że ledwo ostoją się na papierze” (p. 192-193). E con „futuristica” fantasia l'autore rileva che poco manca che le lettere prendano anima e si mettano a saltare sul sedicesimo, oppure vadano a dar sberle sul muso del lettore. È pur vero che Evandro, quasi avesse colto l'inopportunità di un riferimento alla Russia moscovita, precisa che si tratta delle lettere inviate dalla Porta, dagli Arabi e dai Persiani: nessun elemento concreto ricorda la capitale degli zar. Tuttavia sembra proprio che, persino con una certa ironia, Evandro coscientemente faccia intendere che egli vuole deviare ogni sospetto di „antimoscovitismo”⁴. Le parole sulle lettere gonfie e sulle interminabili titolature non possono non far pensare a Kurbskij che, un secolo prima, accusava Ivan IV di scrivere epistole smisuratamente gonfie e vuote, contrarie ad ogni norma di quel civile buongusto che dominava la cultura dello stato polacco-lituano in cui il boiario russo aveva trovato rifugio. Attenendoci alla lettera del testo di Lubomirski e della traduzione russa della *Rozmowa III*, ci sentiamo però autorizzati solo a prendere atto del fatto che quest'ultima ha eliminato la „cornice”. Darebbero forse utili indicazioni le analoghe omissioni di „cornice” che Nikolaev rileva nelle altre *Rozmowy* russe. Purtroppo l'impossibilità di vederle in un testo a stampa ci priva fino ad ora di questa necessaria verifica. Ci limitiamo a constatare che la traduzione russa riflette una realtà socio-culturale diversa da quella cosmopolita e italianizzante del Lubomirski. Scompaiono infatti le descrizioni paesagistiche (di gusto arcadico), le passeggiate di dame e cavalieri nel parco, la sfarzosa residenza del gran maresciallo, la biblioteca privata di Evandro, la famiglia „urbanitas” con cui si snodano i rapporti fra i due protagonisti e fra di loro e il sovrano.

3

Queste considerazioni generali si riflettono abbastanza puntualmente nei particolari della traduzione, a cominciare dalle omissioni che sono molte ed investono interi brani.

Intanto scompaiono tutti i versi e tutta l'ultima parte dedicata alla „oratio ligata”. Ciò significa che scompaiono, fra gli altri, i versi del *Satyricon* di Petronio, quelli

sugli eccessi concettistici e retorici di Ł. Opaliński e il sonetto dedicato a Tacito di St. H. Lubomirski stesso. Il traduttore era tuttavia capace di intendere correttamente e tradurre il latino. Dal latino del testo lubomirskiano (p. 195, 209) egli traduce una citazione da Giobbe ed una „sentenza” (quintiliana?) sulla necessità della concisione anche nell'arte oratoria.

L'anonimo traduttore omette coscientemente tutto ciò che riguarda la poesia. Il suo interesse è volto esclusivamente alla prosa, il che di per sé è prova di un approccio più prettamente utilitaristico rispetto al più latamente teorico testo polacco. Fra l'altro viene così omessa ogni menzione di poeti quali Virgilio, Lucano, Dante, Petrarca e, naturalmente, G. B. Marino. Dell'ultima parte del testo lubomirskiano il traduttore accoglie solo tre brevi passi: a) la comparazione con la „pracowita pszczółka” („trudodetel'naja pčela”) che sa ben disporre il polline dei fiori anche amari (ossia dei libri meno validi) per fare miele e cera; b) la constatazione che anche da mediocri autori si possono trarre delle perle (il russo però elimina la precisazione che le perle si trovano anche „w śmieciach”, forse considerata troppo volgare per il suo senso del pudore linguistico?); c) il ricordo di Tolomeo e della famosa biblioteca alessandrina, bruciata nelle guerre con Cesare: il traduttore russo tuttavia fraintende il discorso di Lubomirski che si inserisce in un contesto logico in cui Artaksès giustifica l'impossibilità di nominare tutti i poeti e scrittori antichi e moderni, ed attribuisce la cifra di 40.000 scrittori ai soli storici, sentendosi quindi obbligato ad invitare il lettore a prendere conoscenza almeno di quelli accessibili.

Indipendentemente dalla goffaggine di alcune sue osservazioni e dal fatto che i tre punti su nominati entrano in un contesto diverso da quello lubomirskiano in quanto non riguardano la poesia ma fungono da conclusione generale, si noterà che il nostro traduttore, per concludere la *Rozmowa*, sceglie i passi più consoni al retaggio culturale suo e del suo ambiente: l'ape operosa, la perla come gioiello prezioso trovato in un luogo inusitato, Tolomeo e la cultura alessandrina. Sono tutti topoi frequentemente ricorrenti nella tradizione slava ecclesiastica, anche se privati del significato religioso generalmente a loro connesso. Questo tipo di sensibilità potrebbe essere un indizio (ma non più che un indizio) per andare a cercare il nostro „knižnik” in un ambiente vicino a quello della stamperia ufficiale (*Pečatnyj dvor*) e dei „correttori”, l'ambiente cioè in cui operava, per esempio, Fedor Polikarpov, autore del famoso dizionario trilingue, di un'opera storica e di una traduzione che non piacquero a Pietro perché troppo slavo-ecclesiastici.

Alcune altre omissioni rispondono forse ad un criterio di „notorietà” o di „ampiezza d'interessi” degli autori citati da Lubomirski. Kromer, Piasecki, Orzechowski risultano noti almeno ad alcuni ambienti russi fra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo (anche se in alcuni casi pare eccessivo l'ottimismo di Nikolaev: se ancora Tatiščev aveva ordinato la traduzione di Kromer in russo significa che voleva rendere questo autore più facilmente accessibile sia a se stesso che agli altri!), ed avevano scritto opere storiche di ampio respiro. Non senza fondamento dal suo punto di vista, il nostro traduttore tace invece di St. Kobierzycki, autore, ideologicamente assai „impegnato”, di una biografia di Władysław IV e di una narrazione sull'assedio di Jasna Góra.

In altri casi le omissioni concernono le qualità stilistiche ed espressive dell'originale polacco. Pur condividendo col gran maresciallo il disprezzo per coloro che fanno di Tacito una lettura quotidiana senza saperne penetrare esattamente il senso, il traduttore sembra non ardire di cimentarsi con la plasticità del lubomirskiano „nawet dzieci, byle sobie gębę łaciną pomazali, czasem i bez rozsądku czytają go” (p. 202), limitandosi ad uno scialbo „innye zelo ego aki povsednevnoe nekakoe pismo čitajut”. Fosse difficoltà di trovare un'espressione adatta, „pudore” di fronte ad una fraseologia giudicata troppo violenta, o coscienza del fatto che in Russia non c'erano né bambini né adulti che potessero con facilità leggere Tacito – fatto è che il traduttore semplifica e, soprattutto, banalizza e appiattisce. Lo stesso si verifica nel passo in cui Lubomirski dimostra la superiorità di Ulisse che, con naturale genialità oratoria „dał prawie po gębie” (p. 206) a oratori molto dotti ma oscuri e incapaci: il testo russo si contenta dei pallidi e polverosi slavo-ecclesiasticismi „posramljal i postiždal”.

In altri casi, va detto, il Nostro segue fedelmente il contenuto della prima parte della *Rozmowa*. Egli si sente particolarmente a suo agio quando narra aneddoti concreti: Pirro e Cinea (l'oratore che convinceva i popoli ad arrendersi) presi da Plutarco; Mario ed Ulisse con la loro arte persuasiva; Giulio Cesare che traversa il fiume tenendo in alto un libro e la spada che diventano i suoi emblemi; Catone che muore leggendo i libri di Platone, il cui stile aveva imitato così bene che a volte è difficile distinguere un autore dall'altro. Il traduttore non fa la versione parola per parola, piuttosto abbrevia, rinarrando il testo in una lingua più semplice, adatta ai dati concreti. Allo stato attuale delle nostre conoscenze è difficile dire se ciò sia dovuto al fatto che questo tipo di aneddoti era noto da molto nelle versioni polacche ed era anche in buona parte stato tradotto in russo in alcune raccolte (*Specula*, *Gesta Romanorum* o simili), per cui esistevano una terminologia e dei giri di frase già adattati a quei contenuti (anche se a livello solo semiconscio), o se semplicemente essi fossero più facili da tradurre nella lingua che in Russia si andava faticosamente formando e più adatti al livello di cultura e di intelligenza del traduttore. Forse tutti i fattori erano concomitanti. Sicuramente varrebbe la pena approfondire questi aspetti del problema portando alla luce anche gli altri 12 capitoli dell'opera lubomirskiana tradotta in russo.

4

Le qualità del nostro testo non potranno però essere giudicate solo sulla base di queste o altre omissioni che hanno in buona parte carattere di „adattamento culturale”.

Nikolaev giudica la traduzione fedele e chiara, condotta secondo la tecnica „parola per parola”. Egli sottolinea anche l'importanza che la cultura polacca aveva ancora all'inizio del XVIII secolo. Cerchiamo di approfondire alcuni aspetti delle scelte linguistiche del nostro traduttore.

Non mancano, nella *Rozmowa* russa soluzioni felici. Così, lo scrittore deve essere „upravitelem svoich figur” („najdoskonalsza jest rzecz piśmiennemu człowiekowi

być rządcą swych figur", p. 207-208), ossia deve saper governare i tropi e le ornamentazioni di stile senza lasciarsi sfuggire di mano. „Dowcip” è coerentemente tradotto con „razum”, „rozsądek” con „razsuždenie”; „znamenie” traduce „emblema”, „nadpisanie” sta per „lemma”. „Geniusz” e „humor” (nel significato di inventività creativa e predisposizione individuale, com'è nei trattati seicenteschi, ad es. anche nel Mascardi o nel Tesauro), vengono resi con „smysl” e „ostrota”: non doveva essere facile rendere questi termini in russo – ricordiamo che ancora Prokopovič scriveva la sua *Retorica e Poetica* in latino.

D'altro canto, doveva risultare abbastanza difficile per il lettore russo dell'epoca capire che cosa il traduttore russo intendesse con „upravitel'stvo”, riferito al „rassuždenie” che sarebbe l'anima dello scrivere. Solo rivolgendoci all'originale di Lubomirski si capisce che è un calco da „temperament” (p. 198), o piuttosto dal tema del verbo latino „temperare” che sta alla sua base. Il termine „energia” (forse di origine neoplatonica?), che Lubomirski stesso chiarisce come „piśmienna żywość” (p. 197), viene pedissequamente riprodotto con „pismennaja živost’”. L'ambiguo „sens”, che in Lubomirski ha oscillanti valenze di „sentenza”, „frase” e „significato”, viene tradotto con „slog”.

È vario, quindi, nel traduttore russo, il criterio di scelta. Nel senechiano *Omnis Ars imitatio est naturae* (p. 206) egli si può servire in parte dei termini già pronti „chudožestvo” e „estestvo” (naturalmente è possibile supporre che la „sentenza” fosse già stata tradotta in qualche florilegio seicentesco, il che però non cambia fondamentalmente i termini della questione), ma ricorre al chiaro polonismo „nasledovanie” (da „naśladowanie”) per la meno consueta „imitatio”. Si tratta di scelta chiaramente poco felice, data la diversità semantica fra „nasledie”, „nasledovanie”, „nasledovati” (tutti legati al concetto di eredità) e „naśladowanie”, „naśladować” (ossia: imitazione, imitare). Se in alcuni casi, quando non dispone di una terminologia consacrata dall'uso o dalla tradizione (com'era per „chudožestvo” o „estestvo”), il traduttore semplicemente „russifica” il polacco (così per „živost’” o „nasledovanie”), in altri casi egli si sforza di trovare equivalenti adatti. Non sono rare le occasioni in cui egli mantiene un termine vicino al polacco confortando la propria scelta sulla base dell'esistenza dello stesso termine in russo antico. Nel caso di „rešči” (dire), che spesso traduce il polacco „rzec”, si deve pensare ad una scelta orientata sullo sl. eccl. e a. r. „rešči” coincidente col pol. „rzec”. Analoga è probabilmente la scelta di „reč” (cosa), per pol. „rzecz”: ricorrente nel russo dell'epoca, „reč”⁵ è testimoniato col significato di „fatto, cosa, oggetto” fin dallo *Izbornik 1073 g.* e in vari documenti antico-russi fin dal XIV sec. In questi casi, quindi, si tratta non di polonismi, ma di scelte terminologiche incoraggiate anche da un orientamento su un uso antico ed ampiamente testimoniato in varie epoche ed aree slave, coincidente col dettato di Lubomirski. Per tradurre il pol. „materyja” (ossia: soggetto, argomento di un'opera) (p. 199) il Nostro si serve invece di „vešč”, evitando quello che poteva divenire un banale prestito straniero, in favore di un'antica, quanto ben nota parola slavo-ecclesiastica e antico-russa che Sreznevskij riporta col primo significato proprio di „tema, argomento di esposizione, narrazione” (lat. „res”).

In altri casi si deve constatare che le scelte del traduttore sono assai meno chiare. Problematica risulta la decisione di tradurre „listy prywatne” (p. 210) con „sovetnye listy”, contrapponendole alle lettere „publiczne” che (più giustamente) sono „obščie”. Mentre „pismo” compare nel nostro testo russo col significato generico di „scritto”, l’uso di „list” può avere una sua giustificazione, non solo come polonismo, ma anche per il significato differenziato dei termini a. r. „epistolija”, „poslanie” o „gramota” rispetto al più generico pol. „list” che aveva una lunga tradizione legata alla norma dell’epistolografia „letteraria” rinascimentale. Si può ipotizzare che la scelta di „sovetnye” fosse motivata da uno dei significati dell’a. r. e sl. eccl. „sъvet’nyj”, che secondo Sreznevskij si usa per indicare l’„essere in accordo” (gr. *sunffnfs*) o „in alleanza”, il che, più genericamente, potrebbe valere per il nostro traduttore „essere in rapporto privato d’amicizia”. Anche in questo caso, quindi, il traduttore si orienterebbe sull’antico russo per il pol. „prywatny” che gli risultava difficile tradurre in russo senza ricorrere al solito prestito.

Non meno curioso è il passo dedicato ai romanzi. Mentre per Lubomirski essi servivano „dla polerowania stylu i wymowy” (quindi per uno scopo di affinamento letterario-stilistico) (p. 212), nel russo si attribuisce loro il fine di „upotreblenie i učenie”, con accentuazione del carattere didattico del nuovo genere letterario. Quanto al termine usato per tradurre „lingue volgari” (contrapposte al latino), il Nostro conia un „postoronnye jazyki” che forse, nella sua percezione, interpreta il pol. „potoczne języki” del Gran Maresciallo come un „po+toczyć”: correre accanto. Non mi è noto se „postoronnyj jazyk” sia stato usato da altri. La questione meriterebbe forse un approfondimento.

Nel complesso, ci pare che finora si sia confermata la tendenza un po’ „arcaizzante” del traduttore della *Rozmowa*. Alcune sue scelte, che a prima vista potrebbero far pensare a polonismi, indicherebbero che egli cercava invece di evitare i prestiti e gli elementi del tutto estranei al russo, cercando nel patrimonio linguistico r. a. o sl. eccl. le forme parallele o simili al polacco. In questo senso evidentemente il polacco, assieme al latino che costella il testo lubomirskiano, costituiva ancora una sfida per le capacità espressive del russo ed era ancora un banco di prova (ed un’utile palestra d’esercizio) per la creazione del russo letterario. Esso poteva anche servire da „riserva” linguistica dalla quale attingere termini, purché in qualche modo legati alla tradizione russa antica. Si può supporre che ciò abbia a volte provocato nel traduttore degli abbagli, com’è avvenuto ad es. per „nasledovanie”, tipico esempio di „falso amico” linguistico.

5

Possiamo fin qui concordare col giudizio positivo dato da Nikolaev per la traduzione in esame. Certamente il suo autore non era né incolto né sciocco. Alcuni entusiasmi vanno però ridimensionati alla luce di qualche grosso fraintendimento.

Anzitutto vorrei sollevare qualche dubbio sull’ipotesi che il giuoco di parole (che non trova riscontro nell’originale polacco) „aby ne s povsednevnago stichotvorca ne učinilo smechnotvorcem” possa attribuirsi ad una felice invenzione-ampliamento del traduttore, come fa Nikolaev: forse ci troviamo di fronte ad un

frammento di verso (di carattere epigrammatico) di qualche poeta sillabico russo seicentesco citato a memoria. Ben si adatterebbe a questo ambito culturale la figura etimologica (che il traduttore poteva aver facilmente orecchiato), mentre poco essa si adatta al testo russo dove non si parla proprio di versi. Non esalterei quindi oltre misura i meriti creativi del traduttore.

Non sempre le sue soluzioni sono felici. Fra le incongruenze più gravi è quella che, proprio all'inizio del testo russo, investe il termine-chiave della *Rozmowa*, ossia „stile” nella plurima accezione di „scrittura”, „penna” (stilo) e „stile letterario”. Il traduttore si serve del termine „dialekt” che, fra Sei e Settecento indica tanto lingua (letteraria e religiosa, slava ecclesiastica o classica), quanto dialetto o stile. Quando però deve indicare lo strumento della scrittura, il traduttore si serve ancora di „dialekt” e lo spiega come un „orudie” col quale gli antichi scrivevano sulle tavole di bronzo o di cera: egli evidentemente non si rendeva conto della discordanza fra „dialekt” e „orudie”, né dell'effetto comico che si viene a creare.

Nel complesso, tuttavia, nonostante queste ed altre carenze, pur ridimensionando le qualità del traduttore, non potremmo negargli un qualche ingegno, una buona conoscenza del polacco ed anche del russo antico e contemporaneo, e certa originalità nel trovare determinate soluzioni. Soprattutto gli è chiara una strategia generale della traduzione che va al di là della versione „parola per parola” dei brani tradotti e adatta invece tutta la *Rozmowa* lubormirskiana ai propri fini, facendone un'opera per molti aspetti nuova che è piuttosto un „adattamento” che una traduzione.

6

Infatti, più che di un traduttore, dovremmo parlare di un adattatore. Letterale a volte fino alla pedissequità, egli dimostra però notevole indipendenza non solo nell'evitare prestiti stranieri che potrebbero essere considerati del tutto „naturali” in quell'epoca e in quel periodo, ma soprattutto nelle scelte di pensiero, di contenuto ideologico e culturale.

Distinguendo lo stile delle lettere delle varie cancellerie, Lubomirski mette in evidenza come presso i popoli liberi (in Polonia e a Venezia) lo stile „polito” delle lettere sia parte essenziale della vita politica in quanto, secondo lui, si riesce ad ottenere migliori risultati „słowy jedwabnymi, nie żelaznymi racyjami”: donde – conclude Lubomirski – le splendide opere letterarie dei Zamoyski, degli Ossoliński, dei Żółkiewski, eccetera (p. 210). Il nostro traduttore non nega che „u volnych narodov, jako v Polše, v Venecyi zelo mnogo pomagaet krasnopismennyj dialekt”, ma omette il resto dell'argomentazione del Gran Maresciallo, per cui risalta come dato positivo unicamente l'affermazione che „samovladetelnejšii monarchi ne tščatsja, aby byl dialekt skladnyj, no aby reč' byla... i ne pekutsja, aby slova byli izbrannye, no tokmo aby ich slušali i bojalisja”. Pur essendo le parti tradotte molto fedeli all'originale, l'omissione del paragrafo concernente la situazione culturale

polacca conferisce un diverso peso alla parte dedicata agli stati assoluti che diventano fattore dominante „positivo” nel contesto generale.

Le omissioni sembrano in certi casi far parte di una cosciente strategia generale della traduzione della *Rozmowa III*. Alcune di esse, è vero, riflettono preoccupazioni di lunghezza (fra le altre le troppo lunghe e complesse citazioni latine), ma pare dominante il desiderio di limitare il testo all'orizzonte culturale russo e, soprattutto, l'interesse a dare il maggior numero d'informazioni possibili sullo stile degli storici e sulla metodologia della disposizione del materiale nelle opere storiche. Il traduttore sceglie i passi che fanno il suo giuoco e omette gli altri. Questo è particolarmente evidente quando scrive di Tacito. Per Lubomirski Tacito è breve, ma estremamente denso ed espressivo, stringato ma „complesso”, oltre che di stile egli è (forse soprattutto) maestro di politica e di psicologia. Il traduttore sottolinea la brevità ma non capisce (o fa finta di non capire) che quella brevità è oscura e difficile. L'aspetto politico di Tacito viene contratto fino quasi a scomparire. Lo storico russo potenzialmente fruitore dello stile semplice elogiato dal traduttore doveva narrare i fatti e le gesta del sovrano: la parola „politika” aveva un'aura di peccato (sia religioso che civile) nella Russia del '600 e '700 (come del resto l'aveva anche in Polonia, sia pur con diverse, a volte opposte, caratteristiche)⁶. Ai politici e alla politica non venivano risparmiate scettiche osservazioni o aperte critiche tanto da religiosi, come Dimitrij Tuptalo, quanto da laici, come V. N. Tatiščev.

A scelte di carattere culturale, ossia di adattamento al proprio pensiero (o a quello del sovrano, cioè di Pietro I, o del pubblico) sembra dovuta anche l'omissione di un brano di Lubomirski che, pur invitando alla misura, faceva notare che, nella storia, bisogna render conto di vari fattori ed elementi che accompagnano o determinano il corso degli eventi: „Tam się i mowy, i rady, i pochwały, i przyczyny i każdej rzeczy skutek zawrzeć musi. Rzetelny tedy a zwęzły bardziej niż rozwlekły styl takowej służy materyje” (p. 200). Insistendo sulla brevità, il traduttore omette proprio i discorsi, i consigli, le lodi, le cause, ossia quegli elementi che da una parte segnavano l'eredità oratoria dello stile storico, dall'altro ne caratterizzavano l'interesse per la politica, per i rapporti di causa-effetto, o per l'intrigo, tipici appunto del tacitismo.

Così, del tacitismo e di Lubomirski, il traduttore accoglie solo alcuni elementi, quelli che secondo lui rispondevano alle aspettative di colui, o di coloro, a cui la traduzione era destinata. L'insistenza sulla semplicità, sulla brevità, sulla necessità di attenersi ai fatti salienti ben ordinati, fuori da ornamentazione, metafore o vuoti fraseologismi fanno pensare ad un ambiente vicino a Pietro nel periodo già maturo della sua attività. Alcuni indizi (ad es. la tendenza a preferire lo stile di tipo „classico” piuttosto che quello „oscuro” o „fiorito”; la teoria dell'imitazione) potrebbero avvicinare l'autore a Feofan Prokopovič, altri fanno pensare ad uno scrittore del tipo di Fedor Polikarpov. Resta solo da auspicare la pubblicazione di tutta la traduzione russa delle „Rozmowy” ed un suo esame accurato da vari punti di vista.

NOTE

¹ I. N. Goleniščev-Kutuzov, „Barokko i ego teoretiki”, in: *XVII vek v mirovom literaturnom razvitii*, Moskva 1969 (in part. pp. 147-152).

² S. I. Nikolaev, „Traktat S. Ch. Ljubomirskogo o stile (1683) i problema stilja v russkoj literature pervoj treti XVIII v.”, in: *TODRL, XXXVII, 1983*, pp. 118-129 (il testo si trova alle pagine 123-129).

³ St. H. Lubomirski, *Wybór pism*, oprac. R. Pollak (BN Seria I, 145), Wrocław 1953. Le pagine citate faranno riferimento al testo della *Rozmowa III* in questa edizione.

⁴ Si veda a questo proposito il puntuale studio di S. I. Nikolaev, *Pol'skaja poezija v russkich perevodach (XVII-XVIII vv.)*, Leningrad 1989 (soprattutto pp. 32-55).

⁵ Per le forme slavo ecclesiastiche e antico-russe ci serviamo di I. I. Sreznevskij, „Materialy dlja slovarja drevnerusskogo jazyka”, Reprint M. 1989, dello *Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv.*, M. 1975-, di M. Vasmer, „Russisches etymologisches Wörterbuch”, tt. 1-3, Heidelberg 1950-58, e di P. Ja. Černych, *Istoriko-etimologičeskij slovar'*, M. 1993.

⁶ Vorrei segnalare qui il recente studio di U. Augustyniak, „Potworne konspiracje, czyli problem zdrady w Rzeczypospolitej w czasach Wazów”, in: *Barok*, I/1, 1994, pp. 89-104: un invito a continuare l'approfondimento del pensiero politico in Polonia, tema che non può considerarsi esaurito nonostante i numerosi e pregevoli studi precedenti.

Marta HERLING GRUDZIŃSKI

RICERCA STORICA E TRADUZIONE*

Lo storico deve essere un interprete che traduce i valori di altre civiltà nella nostra lingua. Egli è sempre consapevole dei valori individuali che traduce, come anche della possibilità, nonostante tutto, di compiere una tale traduzione. Lo storico rende la società consapevole della propria individualità e allo stesso tempo rende questa individualità comprensibile agli altri. Comprendere gli altri – ecco il compito che lo storico deve prefiggersi.

Non è facile averne uno più difficile. E' difficile averne uno più bello¹.

Questa citazione, tratta dalla pagina conclusiva di un saggio autobiografico di Witold Kula, del 1976, *Moja edukacja sentymentalna* (La mia educazione sentimentale), esprime chiaramente il significato che diamo al titolo della nostra relazione: il lavoro dello storico è una forma particolare di interpretazione e di traduzione delle diverse „lingue” con le quali, nel corso dei secoli, l'umanità ha espresso se stessa. Nella comunicazione fra gli uomini lo storico ha sempre avuto una funzione particolare: fin dall'antichità, da quando cioè si è passati dal racconto mitologico alla narrazione storica degli eventi (pensiamo a Erodoto e a Tuciddide). E questo è avvenuto in due sensi: sincronico e diacronico. Il primo era quello di esporre, dunque spiegare, interpretare e tradurre i costumi, i valori, le forme e i modi della vita politica, istituzionale e sociale di altri popoli e civiltà a „quello” cui egli appartiene (Erodoto). Il secondo, di far comunicare il passato, anche più recente, col presente: e cioè ricostruire, interpretare e rappresentare il corso degli avvenimenti, rendendoli intellegibili ai suoi contemporanei (Tucidide). Lo storico è dunque l'artefice di un dialogo fra passato e presente (diacronico: nel tempo); fra culture e civiltà (sincronico: nello spazio), che contribuisce alla conoscenza e alla consapevolezza di sé degli uomini, delle società e delle nazioni. Attraverso questo dialogo, del quale lo storico è il „tessitore”, si esprime, nella sua ricchezza e eterogeneità, il patrimonio dell'umanità.

Se ogni cultura ha una sua specificità e diversità, ciò non significa che non esista la possibilità di una comparabilità (dunque di una comprensione e comunicazione) fra di esse, sia nello spazio che nel tempo. Il detto antico, „Traduttore-traditore”, che si riferisce alla traduzione da una ad un'altra lingua contemporanea (e cioè alla possibilità o meno di una traduzione fedele), si può riferire anche alla „traduzione” nel più ampio senso della parola, dei contenuti culturali fra diverse civiltà ed epoche storiche? E' un luogo comune quello secondo cui vi sono opere e creazioni dello

spirito, „intraducibili”, nel senso che non possono essere comprensibili agli altri, al di fuori di coloro che appartengono alla cerchia culturale del loro autore. In realtà vi sono varie forme di comprensione, e tutte vanno considerate sullo stesso piano. Non si può sostenere in modo assoluto l'intraducibilità delle culture: una tale affermazione corrisponderebbe solo ad un atteggiamento di chiusura in se stessi (che sconfina nel falso orgoglio della propria superiorità), dunque a un rifiuto di apertura e di comunicazione, a una mancanza di interesse per l'„altro”, per il „diverso” da noi. E' un atteggiamento settario che, come cercherò di mostrare alla luce degli esempi che farò più avanti, si riflette, talvolta in modo estremamente negativo, nei criteri e nelle scelte delle traduzioni di testi storici. Di fronte a questo atteggiamento, Kula giustamente ha ricordato che:

Il lavoro dello storico è una continua „traduzione” dei contenuti di altre, passate culture, nella nostra lingua. Ed è legato a tutte le difficoltà e ai pericoli di ogni „traduzione”.

Qui risiede uno dei motivi dell'„eternità” della scienza storica: ogni epoca, creando una nuova cultura, deve a sua volta trasporre il patrimonio del passato nella propria lingua. Nella misura in cui le culture che sorgono e si sviluppano sono sempre più ricche, cresce allo stesso tempo la loro capacità di penetrare nel passato e di apprendere da esso.

Ma il lavoro dello storico non si esaurisce qui. Esso è, e in ogni caso dovrebbe essere, anche una forma particolare di „traduzione” in senso inverso: deve cioè arricchire la cultura attuale, introducendo in essa elementi di quelle del passato, attraverso lo sforzo costante di rendere comprensibili quei valori di cui hanno vissuto le società di un tempo. (...)

Nonostante tutte le difficoltà e i pericoli che comporta una „traduzione” così concepita, in un duplice senso, la convinzione di poter raggiungere dei risultati lungo questa strada è profondamente fondata, così come lo è, allo stesso modo, la convinzione di poter capire un altro uomo, di intendersi fra uomini e fra nazioni. Tale convinzione è altrettanto giusta, e altrettanto necessaria all'uomo, per poter in generale vivere in questo mondo².

Questa è la premessa con la quale riteniamo giusto impostare il tema della nostra relazione. Se, come abbiamo detto, il lavoro dello storico è di per sé una „traduzione” (nel senso che abbiamo indicato) – nel momento in cui lo storico si fa invece „traduttore” (nel senso linguistico del termine), devono valere, secondo noi, quegli stessi principii che abbiamo ricordato. Innanzitutto lo sforzo della comprensione e della traduzione di un'individualità: di riportare cioè in un'altra lingua – e dunque introdurre in un'altra cultura – valori, tradizioni culturali e acquisizioni scientifiche diverse. Quindi si tratta di uno sforzo e di una volontà di apertura, di dialogo e di arricchimento culturale. In tal senso, i criteri e le scelte delle traduzioni esprimono chiaramente l'atteggiamento che la cultura storica di un dato paese ha nei confronti di un altro (ed anche il modo in cui considera se stessa). Farò alcuni esempi che illustrano questo problema, tratti dalle traduzioni delle opere di storici

polacchi in Italia, negli ultimi decenni: alcuni di questi esempi si riferiscono alla mia esperienza personale di storica-studiosa della storiografia polacca fra Otto e Novecento e, al contempo, traduttrice. Vorrei far presente come in molti casi i criteri adottati nelle traduzioni non corrispondono ai principii di comprensione e di comunicazione con un „mondo altro dal nostro”, che ho prima richiamati ed esposti.

Le traduzioni delle opere di Kula

Innanzitutto vanno inquadrare nell'interesse per l'opera di Kula da parte di un certo filone della storiografia italiana degli anni cinquanta e sessanta, e nel particolare contesto politico, ideologico e culturale di quel periodo. Per dirlo in modo sintetico, erano gli anni della diffusa „reazione” anti-crociana e anti-idealistica; dell'affermazione di una storiografia marxista che si sforzava di liberarsi degli schemi ideologici e dogmatici del marxismo ortodosso, richiamandosi in primo luogo a Gramsci (furono allora pubblicati i *Quaderni del carcere*), e poi al dialogo e all'apertura verso altre correnti del pensiero contemporaneo (in particolare la scuola delle *Annales*). Al centro del dibattito storiografico era il problema dell'unità d'Italia, e con esso quello dei caratteri e dei limiti del nostro Risorgimento, della „rivoluzione borghese” e dello sviluppo del capitalismo in Italia nel XIX secolo. Nella discussione che si svolse allora intorno alla tesi gramsciana del Risorgimento come „rivoluzione agraria mancata”, e che fu segnata dal celebre libro di Rosario Romeo, *Risorgimento e capitalismo* (1959), centrale fu la questione dell'arretratezza economica dell'Italia (del dualismo Nord/Sud), dunque, più in generale, dei caratteri peculiari dello sviluppo del capitalismo in un paese arretrato. Temi e problemi analoghi li ritroviamo nelle grandi tradizioni degli studi di storia economica in Polonia nella prima metà del secolo: il sistema agrario, nella sua conformazione morfologica (il villaggio contadino) e nella sua evoluzione storica (la rifeudalizzazione e il secondo servaggio), era stato oggetto delle indagini di Bujak e Rutkowski; mentre il filone marxista (da Krzywicki a Natalia Gąsiorowska, Grodecki e Grodek) si era concentrato principalmente sulle origini e lo sviluppo del capitalismo in Polonia nel XIX secolo. Entrambi questi problemi furono ripresi, nel secondo dopoguerra, da Kula, e confluirono nella sua opera (in particolare *Teoria ekonomiczna ustroju feudalnego*, del 1962), in un approccio estremamente originale, sia sul piano teorico che storico, all'analisi della storia economica della Polonia in età moderna³.

Ma soprattutto, Kula, che aveva raccolto l'eredità di quelle tradizioni di studi alle quali abbiamo fatto riferimento, arricchendole alla luce delle acquisizioni dell'economia contemporanea sui problemi dello sviluppo e dell'arretratezza economica; e delle indicazioni metodologiche di un marxismo liberato dei suoi schemi dogmatici e ideologici, quale fu quello che emerse dalla temperie revisionista dopo il '56, – Kula, dicevo, trovò in Italia (come in Francia) un terreno fertile e ricettivo. La sua opera divenne l'esempio e il modello di un marxismo aperto, capace, da una parte, di „rivializzare” i suoi canoni storiografici facendoli uscire dall'*impasse*

ideologico in cui erano degenerati, e, dall'altra, di aprirli, assimilandoli, ad altre correnti delle scienze economiche, sociali ed umane (le teorie dello sviluppo, l'antropologia, le *Annales*), in un dialogo che, per quella urgenza di „rivitalizzazione”, appariva sempre più necessario. In tal senso essa rispondeva pienamente a quegli interrogativi, a quei dibattiti ed esigenze, che erano emersi nella storiografia italiana di quegli anni. Così si iniziò a tradurla e le sue traduzioni ebbero un enorme successo editoriale oltre che scientifico (moltissime furono le recensioni nelle principali riviste storiche italiane)⁴. L'iniziativa fu della casa editrice Einaudi (per il tramite di Ruggiero Romano, che a Parigi, attraverso Braudel e l'École Pratique des Hautes Études, aveva potuto conoscere direttamente la giovane scuola storico-economica polacca, i cui legami con il gruppo delle *Annales* erano strettissimi, così come gli scambi e le collaborazioni scientifiche). *Teoria economica del sistema feudale* uscì nel 1970, tradotta da Benedetto Bravo e Krzysztof Żaboklicki. Vi sono state poi tre edizioni, nella „Piccola Biblioteca Einaudi” e nella „Biblioteca di cultura storica”. Rispetto all'originale polacco, del 1962, in questa edizione italiana (analoga a quella francese, del 1970, con prefazione di Fernand Braudel) vi sono numerose integrazioni e aggiunte, particolarmente significative (si veda la conclusione dove Kula individua i parametri essenziali dei cambiamenti e del crollo del modello di sistema economico feudale che egli ha elaborato, in due „coefficienti che non si possono misurare”: quello „della pazienza umana” e „dell'inclinazione alla rivolta”, con una chiara allusione, nei termini usati, alle vicende del suo paese. Altrettanto eloquente è poi l'aggiunta della citazione finale di Lévi-Strauss)⁵.

Nella *Prefazione all'edizione italiana*, Kula si chiede se un libro che tratta la storia economica della Polonia nei secoli XVI-XVIII possa interessare gli studiosi italiani, e se non sia un'audacia la sua pubblicazione. E aggiunge che tale rischio va corso poiché il libro è anche un tentativo di elaborare metodi per lo studio di un'economia pre-capitalistica, dove il mercato ha una funzione marginale nella vita economica. Per cui, egli scrive, „se la storia del mio paese può interessare solo alcuni lettori, i problemi metodologici indicati interessano almeno tutti coloro che si occupano di storia economica”⁶. Proprio questo fu l'aspetto del libro che suscitò maggiore interesse in Italia: ma secondo noi (al di là della modestia dell'autore che considera il „materiale storico” da lui esaminato di relativo interesse), qui è anche il limite con cui fu accolta tale traduzione, dal momento che l'analisi storica e la riflessione teorica non possono e non debbono mai essere disgiunte. E lo affermo rifacendomi anche al discorso che ho fatto all'inizio: se ci deve essere comunicazione e traduzione fra culture storiche e storiografiche, questa deve essere totale, e non limitarsi ai piani più intellegibili (teorici e metodologici). Perché, ci chiediamo, la storia della Polonia non può avere dignità e interesse al di fuori della Polonia stessa? Perché dovrebbe averlo per noi la storia della Francia o dell'Inghilterra, e non della Polonia? Queste domande toccano direttamente i criteri, le scelte e la politica editoriale nell'ambito delle traduzioni di testi di storici polacchi in Italia (o forse anche altrove, ma non abbiamo la competenza per parlarne). Quel vizio di impostazione per cui si ritiene che determinati argomenti possano interessare solo

relativamente il lettore italiano, si è poi riflesso in molte traduzioni, e rispecchia allo stesso tempo, secondo me, un atteggiamento dominante nei confronti delle realtà storiche dei paesi dell'est-europeo. La storia della Polonia, il „materiale storico” su cui gli storici polacchi hanno elaborato le loro riflessioni teoriche e metodologiche, non hanno altrettanto dignità nella „storia” *tout-court* ? Non hanno altrettanto interesse per lo storico che in quanto tale non dovrebbe avere confini né nello spazio, né nel tempo? Se si vuole veramente comprendere il patrimonio storico e culturale dell'umanità, non si devono porre limiti o gerarchie alla conoscenza. Per rendere concreto il mio discorso, farò ora alcuni esempi di traduzioni di opere di Kula, in cui quel vizio di impostazione e le preoccupazioni espresse da Kula nella sua prefazione a *Teoria economica*, sono diventati un criterio selettivo e di scelta del materiale tradotto.

Problemy i metody historii gospodarczej (Warszawa 1963): l'edizione italiana è uscita presso la Cisalpino Goliardica nel 1972, tradotta da A. Zieliński, con prefazione di A. De Maddalena. Il terzo capitolo, dedicato alle *Fonti per la storia economica della Polonia moderna e contemporanea* (pp. 90-132) è stato riassunto perché – come si legge nella prefazione – „avrebbe potuto apparire troppo prolisso”⁷ (sic!). Mentre nel sesto capitolo (*Ricerche storiche sui prezzi e il mercato*, (pp. 441-496), è stato omesso il paragrafo su: „Le ricerche polacche sulla storia dei prezzi” (di sole 25 pagine!), poiché, come si legge in una nota, „non si è ritenuto opportuno indugiare su questo punto”⁸. Se si tiene conto che nel capitolo citato vengono discusse le ricerche sulla storia dei prezzi, sia dal punto di vista teorico e metodologico, sia da quello storiografico, con un'approfondita analisi dello stato delle ricerche e delle fonti pubblicate (in cui dopo essersi soffermato sulle teorie di Hamilton, di Simiand e di Labrousse, Kula mette in rilievo, in quel paragrafo che è stato omesso, l'importanza degli studi polacchi, in particolare la scuola di Bujak), è evidente che il lettore italiano (e gli storici che si occupano di questa disciplina in Italia) sono stati privati di quella parte che avrebbe costituito per loro il contributo di maggior interesse e novità. E' superfluo precisare che proprio per ragioni linguistiche, delle „ricerche polacche sulla storia dei prezzi”, in Italia si sa poco o nulla, per cui sarebbe stato più che mai „opportuno indugiare su questo punto”, contribuendo in questo modo, con gli strumenti della „traduzione” ad allargare i nostri orizzonti intellettuali in questo ambito degli studi.

Miary i ludzie (Warszawa 1970): l'edizione italiana, *Le misure e gli uomini dall'antichità ad oggi*, è uscita presso la casa editrice Laterza nel 1987 (traduzione di Anna Vivanti Salmon). All'origine di questo libro di Kula è il progetto di trasformare una scienza ausiliare della storia, fra le più tradizionali, come la metrologia, in oggetto di ricerca storica. Partendo dal presupposto che ogni misura, in quanto „istituzione sociale”, ha una sua precisa funzione comprensibile solo nell'insieme sociale di cui fa parte, ed esprime determinate categorie di rapporti fra gli uomini, forme di mentalità, di ideologia e di morale, Kula esplora attraverso queste fonti ampi stralci della storia degli uomini, delle società e delle culture. Le vicende delle misure in diversi contesti politici e sociali, le loro relazioni e peregrinazioni, il diffondersi dei loro nomi... tutto ciò rivela allo studioso le

differenziazioni, come i legami culturali, tra diversi paesi e civiltà, e soprattutto i conflitti politici e sociali di cui esse danno chiara testimonianza. In questa ampia prospettiva storica, l'instaurazione del sistema metrico, evento cruciale nella storia delle misure, costituisce il punto di arrivo del „grande cammino che l'umanità ha percorso dalle misure cariche di significato dell'epoca feudale”, diventando nell'opera di Kula, una delle manifestazioni di un più ampio processo della storia dell'Europa dal Medio Evo all'età contemporanea: lo sviluppo del mercato e con esso, della borghesia e delle città, l'industrializzazione e la formazione dello Stato moderno. Se si considerano il significato e il carattere di questo libro – che abbiamo sinteticamente esposto – non può che lasciare perplessi il criterio di scelta che ha guidato l'edizione italiana, anche se si può presupporre che sia stato dettato dall'esigenza di „alleggerire” il volume, per ragioni soprattutto commerciali. Ma il principio secondo cui l'opera di uno storico, in particolare se si tratta di un classico, nel momento che la si traduce, debba essere riprodotta integralmente, doveva valere, secondo noi, anche in questo caso. La riserva che abbiamo espresso riguarda poi, nello specifico, la stessa selezione che è stata operata. Mentre si è lasciato (e giustamente!) il capitolo su *Mille anni di vani tentativi per unificare le misure in Francia (789-1789)* si è però ommesso quello precedente su *La storia dell'unificazione delle misure nei territori della Polonia (XVI-XX sec.)*⁹. Non solo questi due capitoli danno, insieme e parallelamente, un quadro comparativo di due aree rappresentative della parte *orientale* e *occidentale* del continente europeo (dunque della loro *diversità*), ma, per lo più, l'eliminazione di quello „polacco” induce a riflettere sulla gerarchia che è stata applicata, dalla quale risulta che la storia dell'unificazione metrologica in Polonia avrebbe minore dignità e interesse rispetto a quella della Francia. Si aggiunga inoltre, e non è meno importante per il nostro discorso, che proprio le „misure polacche” hanno costituito per Kula le „prime” fonti su cui ha fondato le sue ricerche, iniziate negli anni cinquanta; per cui quel capitolo ommesso nell'edizione italiana (ed anche in quella francese), risulta estremamente significativo per conoscere il suo metodo, il modo in cui ha utilizzato e interrogato le „sue” fonti, in breve, quello che oggi viene definito come „il laboratorio dello storico”.

Consapevole di questi problemi, dei limiti e delle difficoltà legate alla traduzione dei testi storici – di cui ho voluto dare alcuni esempi – ho curato alcuni anni fa la traduzione di un libro di Kula del 1958, *Rozważania o historii. Riflessioni sulla storia*, pubblicato nel 1990 da Marsilio, con una Prefazione di B. Baczek. E' un libro dal carattere discorsivo, nel quale l'analisi storica e quella teorico-metodologica si congiungono con una più ampia riflessione sulla funzione della storia nella complessa realtà del mondo contemporaneo, che trae spunto, soprattutto, dalle esperienze vissute dagli storici polacchi con l'instaurazione del comunismo. Se da una parte Kula si ricollega alle grandi tradizioni del pensiero storico europeo fra Otto e Novecento, dall'altra il suo discorso è intessuto di riferimenti, di esempi (talvolta ricchi anche di valenze simboliche) tratti dalla storia del suo paese e da quelle tradizioni di studi in cui egli si è formato. In questo caso, sarebbe stato dunque

impossibile fare una qualunque selezione o scelta, poiché avrebbe significato frantumare un testo nel quale la riflessione teorica e il materiale storico sono strettamente intrecciati. Si è pensato allora di dotarlo di un apparato di note, che rendesse comprensibili al lettore italiano, quei riferimenti e quelle allusioni, anche per il significato simbolico che hanno all'interno del discorso di Kula. Le note sono diventate dunque uno strumento ulteriore per la lettura del testo, senza il quale una traduzione integrale non sarebbe stata assolutamente possibile. E' un esempio, quello che abbiamo voluto dare, di come si può contribuire alla comprensione e al dialogo fra culture storiche diverse, congiungendo fra loro ricerca storica e traduzione.

NOTE

* Dedico questo contributo alla memoria di mia zia Elena Croce, nel ricordo della sua traduzione dei *Sonetti di Crimea* di Mickiewicz (Milano, Adelphi, 1977).

¹ W. Kula, *La mia educazione sentimentale*, in *Riflessioni sulla storia*, a c. di M. Herling, Venezia, Marsilio, 1990, p. 234.

² *Ibid.*, pp. 77-78.

³ Sulla nascita e lo sviluppo della storiografia economico-sociale polacca, rimando ai miei saggi: *Witold Kula et l'historiographie polonaise du XXème siècle*, in *Les mesures et l'histoire*, Cahiers de métrologie, numéro spécial (Paris 1984), pp. 37-53; *Una storia per comprendere il presente: l'opera di Witold Kula*, „Passato e Presente”, 10 (1986), pp. 95-110.

⁴ Sulla recezione dell'opera di Kula in Italia negli anni sessanta e settanta, cfr. il mio: *La transizione dal feudalesimo al capitalismo nell'opera di Witold Kula*, „Società e storia”, 42 (1988), pp. 979-82.

⁵ W. Kula, *Teoria economica del sistema feudale*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 220-21.

⁶ *Ibid.*, p. ix.

⁷ Cfr. la nota introduttiva di A. De Maddalena in W. Kula, *Problemi e metodi di storia economica*, Milano, Cisalpino e Goliardica, 1972, p. vi.

⁸ W. Kula, *Problemi e metodi*, cit., p. 456, n. 52.

⁹ Cfr. *Miary i ludzie*, Warszawa, PWN, 1970, pp. 276-388.

Alina KREISBERG

AMICI E FALSI AMICI

Confesso di aver esteso alquanto abusivamente il concetto di falsa amicizia: nei testi dedicati ai problemi della traduzione esso indica tradizionalmente i termini che nelle lingue messe a confronto celano, sotto una veste fonetica simile, significati diversi. Si tratta solitamente di prestiti che, nel passare da una lingua all'altra, hanno subito uno slittamento semantico (e non sto a ricordare i casi arcinoti e così spesso citati come *club*, *boutique* o *sombrero*) oppure di „europeismi” – latinismi o, più raramente, grecismi – passati in varie lingue europee con significati più o meno estesi e comunque differenziati. Di recente ho avuto modo di confrontare alcuni testi di prosa contemporanea italiana con le loro versioni polacche e sono rimasta colpita dall'altissimo livello di queste ultime, e pertanto non mi sarei mai permessa di indicare come alla *intelligenza del testo* corrisponda in polacco *rozumienie o zrozumienie tekstu*, anziché la sua *inteligencja*, e che *una trovata geniale* è semplicemente *pomysłowa*, senza essere necessariamente *genialna*.

Intendo invece occuparmi in questa sede di un problema più sottile ed insidioso di quelle che chiamerei „false amicizie semantiche”, ovvero di parole ed espressioni parzialmente equivalenti che però, nelle due lingue, presentano combinabilità contestuale differente, segnale – secondo me – di composizione semantica diversa.

Classico, a questo riguardo, il raffronto operato da WANDRUSZKA (1973) tra le designazioni di „uomo” in italiano e in tedesco. Non si tratta soltanto della semplice constatazione della presenza in uno dei sistemi di un termine in più rispetto all'altro, bensì delle conseguenze che tale presenza comporta per la combinabilità di tutti i termini che compongono i due campi semantici corrispondenti (la possibilità di dire in tedesco *Sie ist kein schlechter Mensch*, l'uso di *Person* limitato quasi esclusivamente – come del resto anche quello di *osoba* in polacco – a referenti femminili ecc.)¹.

Vediamo un esempio, apparentemente banalissimo, facilmente riscontrabile in un testo giornalistico o economico qualsiasi: *un'importante industria situata nel delta del Po*. Volendo tradurre alla lettera otteniamo *ważny przemysł położony w delcie Padu*, traduzione palesamente erranea. Caso di idiomatismo? L'intuizione linguistica suggerisce una risposta negativa. Del resto ho sempre avuto l'impressione che gli idiomatismi veri e propri, non legati a proprietà generalizzabili di un sistema, siano di gran lunga meno frequenti di quanto non possa sembrare. *Importante*, nel nostro esempio, rappresenta un chiaro caso di ellissi: „di dimensioni importanti” *znacznych rozmiarów* (*znaczny* rientra tra i corrispondenti di *importante* registrati

dal dizionario di Meisels), e dunque semplicemente *duży*. E *un'industria*? In questo caso è l'uso dell'articolo indeterminativo – marcato con i sostantivi non numerabili – a metterci in guardia. *Industria*, infatti, in quanto collettivo, rappresenta un concetto relazionale, o astratto: indica un **insieme** di argomenti individuali, o concreti, nel caso specifico, di impianti industriali. L'uso dell'articolo indeterminativo indica il **riassorbimento** (*résorption*) di un argomento, concetto concreto, la saturazione di una posizione della predicazione². L'uso del plurale avrebbe effetti diversi nelle due lingue: in italiano il sezionamento dell'estensione indicata dal sostantivo, analoga a quanto accade per *gli argenti*; in polacco *przemysły* è una quantificazione aggiunta esternamente all'intensione della parola, e dunque „rami, settori dell'industria”. Siamo pertanto arrivati all'interpretazione corretta: *duży zakład przemysłowy*.

Abbiamo visto uno dei casi in cui il polacco, lingua senza articoli, sopperisce con mezzi lessicali a rendere uno dei valori possibili del sostantivo, selezionati dall'articolo (o forse meglio: che l'articolo contribuisce a selezionare, visto che in determinati contesti l'accezione concreta-individuale è possibile anche con l'articolo determinativo). Ne vediamo un altro, ancora più banale, che consente tuttavia di tentare qualche osservazione più generale circa le differenze tra i due sistemi.

a) *Maria ha occhio gli occhi blu, verdi o neri* (per quanto l'omissione dell'articolo è più naturale nel caso dei sintagmi coordinati: *Maria ha occhi neri e capelli biondi*) ma soltanto

b) *Maria ha gli occhi rossi* (e nemmeno ?*Maria ha occhi rossi e capelli arruffati*).

Nella seconda frase l'omissione dell'articolo avrebbe ridotto la povera Maria alle condizioni di un coniglio. L'articolo determinativo segnala la presenza di una seconda predicazione: al tema „gli occhi di Maria” – (contenente già una relazione (predicazione) – viene aggiunta una informazione rematica (nel secondo caso con la caratteristica aspettuale „evento”, stato transitorio)³, mentre in *Maria ha (gli) occhi verdi* la parte rematica dell'enunciato è costituita dal solo soggetto. Da osservare che in francese solo la variante (b) ammette la struttura con la relativa: *M. a les yeux qui sont rouges*. Nelle due lingue romanze il tratto semantico „transitorietà”, „evento” appartiene alla predicazione nel suo insieme e non entra a far parte della semantica dell'aggettivo in sé⁴. E in polacco? Gli occhi verdi, celesti o neri di Maria possono essere *zaczerwienione*, ma non *czerwone*, ovvero la scelta del participio perfetto passivo include il concetto di un **cambiamento** e dello stato che ne risulta, escludendo ipso facto la caratteristica „qualità permanente”. Quanto selezionato dall'articolo, o meglio i fattori semantici che determinano la scelta dell'articolo, trovano ancora una volta riflesso a livello lessicale, anziché sintattico. Certo, si può obiettare che l'uso del semplice aggettivo *czerwony*, che non comporta nessuna indicazione relativa alla transitorietà o meno dello stato, non è affatto precluso, specialmente con la prima o la seconda persona; *Masz (mam) czerwone oczy*, in un registro colloquiale, suona affatto naturale, ma è proprio l'uso delle persone dialogiche a mettere in gioco la situazione pragmatica, che suggerisce la transitorietà, i limiti temporali del contenuto della predicazione.

Un'altra obiezione può venire dal raffronto di *twarz zaczerwieniona* (*czerwona*) z *zimna* vs *czerwona, poczerwieniała z gniewu* (da notare come l'apparente „capriccio della superficie” si spieghi con l'origine attiva delle forme participiali in -ł-, preferite pertanto con la causa interna, equivalente della diatesi media), dove la componente „transitorietà” è insita nella causa dello stato. Sta di fatto però che il polacco dimostra la tendenza a marcare lessicalmente l'opposizione tra evento e stato, tra il carattere transitorio o permanente della predicazione, e ci si può chiedere se tale tendenza non sia da ricollegare con il fatto di essere una lingua ad aspetto verbale.

Restando sempre nell'ambito delle parole ad altissima frequenza, prendiamo qualche altro esempio, relativo al campo semantico della valutazione⁵: gli aggettivi *buono* e *dobry*, indicati – come sembra ovvio – dai dizionari bilingui come corrispondenti e che invece, persino nell'accezione base – quella qualitativa – formalizzabile come:

x/R EST qual (y VUOLE $\wedge$ x/R)

(con y corrispondente al locutore e x/R all'argomento individuale o relazionale su cui verte il suo giudizio)

presentano delle discrepanze nella combinabilità semantica.

In italiano infatti è del tutto naturale l'uso di *buono* con argomenti + HUM (o, sporadicamente, +ANIM) nelle proposizioni a significato „evento” o, in altri termini, semanticamente perfettive:

I ragazzi sono stati buoni stasera.

Il professore è stato buono con lui.

(in questo secondo caso è presente sempre un secondo argomento, il beneficiario, o comunque esso può essere agevolmente ripristinato in base al contesto).

Per il polacco, l'unica soluzione corretta è quella di scegliere un aggettivo di carattere più specifico, la cui combinabilità sia limitata ai soli argomenti relazionali a significato „comportamento”: *grzeczny*, *spokojny* nel primo caso, e *miły*, *uprzejmy*, *wyrozumiały* nel secondo.

Restrizioni selettive analoghe si osservano per gli argomenti di carattere predicativo (relazionale). *Buono* può combinarsi indifferentemente con argomenti relazionali di tipo „durativo” (permanente) e con quelli a significato „evento”, con limiti temporali (aspetto perfettivo): *è stata una buona serata*, *abbiamo fatto una buona gita*, *è stata una buona vacanza* ecc., donde tutta una serie di locuzioni fisse, o semi-fisse (com'è stato premesso, sono del parere che tali locuzioni sono per la maggior parte ricollegabili a schemi produttivi del sistema) come *buon gioco*, *buona fortuna*, *buona stagione*, senza corrispondenti polacchi. *Dobry*, infatti, con argomenti a carattere relazionale, viene usato con nomi di qualità, di stato (nomina essendi): *dobry charakter*, *dobra wola*, *dobra jakość*, ma – tranne le poche espressioni fisse (*dobry uczynek*, *dobra podróż* ecc., per cui del resto non si può escludere l'effetto calco), non con nomi a carattere evento (aspetto semantico perfettivo): in tali

casi si opterà per il participio *udany* che contiene nel suo significato la componente temporale (o forse meglio tempo-aspettuale). In altre parole, il predicato *dobry* ha quasi sempre l'aspetto durativo, nel senso semantico del termine, mentre *buono* è suscettibile di perfettivizzazione nell'ambito della predicazione nel suo insieme.

Restando sempre nell'ambito del campo semantico della valutazione, proviamo a vedere i corrispondenti polacchi di una unità lessicale più periferica: l'aggettivo *carino*. Il Dizionario Garzanti si limita a fornirne i sinonimi *grazioso*, *leggiadro*, *piacevole*. In quello di Meisels vengono indicati come corrispondenti *ładniutki* (sic!) e *miły*, due aggettivi che nessun parlante polacco recepisce come sinonimi. Viceversa, non credo che i parlanti italiani recepiscano *carino* come parola polisemica. Proviamo con l'analisi componenziale. L'elemento semantico dominante di *carino* è la gradevolezza, ovvero esso indica una qualità del determinato tale che fa provare all'autore del giudizio sensazioni che egli desidera provare, e pertanto:

(x/R₁ EST qual) CAUSA (y PROVA R₂ /y VUOLE PROVARE/)

A questo punto il polacco opera una distinzione lessicale tra x individuale di cui si predica una caratteristica permanente (di tipo estetico) *ładny* (*carino a*) e gli argomenti relazionali, che a livello superficiale possono essere rappresentati da un nome astratto: *una serata carina*, *un gesto carino* – *miły wieczór*, *miły gest* (non voglio approfondire in questa sede il problema delle sfumature semantiche legate a *ładny gest*) o da un argomento individuale, agente di una predicazione non attualizzata⁶ (*carino b*). In quest'ultimo caso si tratta sempre di un predicato semanticamente perfettivo, cui la marca morfologica dell'imperfettività conferisce il significato iterativo: *X è stato molto carino (con me)*. *E' sempre carino (con tutti)*. Da notare, oltre alla possibilità di introduzione di un secondo argomento della predicazione non attualizzata, che in quest'ultimo caso viene meno una restrizione selettiva vincolante per *carino a*, di caratteristica permanente, analoga a quella osservata da tutti i manuali scolastici d'inglese per l'aggettivo *beautiful*, ovvero l'impossibilità di riferirlo a determinanti che indicano esseri umani maschi adulti: la frase, di registro molto colloquiale, *Il signor X è molto carino* avrà invariabilmente il significato comportamentale-iterativo, e pertanto sarà resa in polacco con aggettivi caratterizzanti comportamenti: *miły*, *uprzejmy* ecc. (analogamente al caso di *buono*, visto in precedenza).

Per sgomberare il terreno da questa complicazione, scegliamo come protagonista dei ragionamenti che seguiranno *Maria* e proviamo ad attribuirle alcune caratteristiche:

Maria è triste, bella, alta, sana, malata, brillante, nervosa, carina.

La traduzione naturalmente non presenta difficoltà, oltre a quella – facilmente superabile in base al contesto – di decidere tra il *carino* di caratteristica permanente e il suo significato (b) „comportamento transitorio” e, eventualmente, la sua iterazione, e quella, talvolta di più difficile soluzione, tra il permanente *nerwowy* e il transitorio *zdenerwowany* (che, essendo un participio, ha nella sua composizione semantica l'elemento di „cambiamento”). Tali dubbi vengono superati con

l'aggiunta di un avverbiale che precisi esplicitamente il carattere attuale o sovratemporale della predicazione, ad es. *oggi* e *sempre*.

Tuttavia, proprio con queste semplici aggiunte lessicali, le cose sembrano complicarsi. Vediamo le proposizioni attuali.

Nessuna difficoltà per le caratteristiche che l'esperienza extra-linguistica consente di considerare come transitorie *triste/smutny*, *allegro/wesoły*, *stanco/zmęczony*, mentre *nervoso*, in cui l'opposizione permanente vs transitorio in italiano è neutralizzata, sarà reso immancabilmente in polacco con *zdenerwowany*.

Più complesso invece il problema delle qualità permanenti, attualizzate per mezzo dell'aggiunta dell'avverbiale.

Intanto, in nessuna delle due lingue, l'attualizzazione dell'aggettivo *sano/zdrowy*, che indica uno stato non soltanto auspicabile, ma classificato *linguisticamente* come permanente per gli esseri viventi, suona particolarmente naturale, a meno di non conferirgli una chiara marca contrastiva (*ma ieri aveva un po' di febbre, ma con questo tempo rischia di prendere l'influenza ecc.*). La stessa affermazione vale del resto per l'espressione verbale *stare bene*.

La caratteristica di essere *brillanti*, essendo riferita a un comportamento, in italiano si combina con avverbi attualizzanti senza alcuna limitazione, mentre in polacco l'uso del permanente *blaskotliwy*, con una indicazione avverbiale del lasso delimitato di tempo in cui si colloca la predicazione, richiede (negli usi non contrastivi) qualche precisazione in più, tipo *szczególnie, wyjątkowo* ecc., che permetta di conferirgli il significato transitorio.

Per *carino* o *bello* l'opposizione permanente vs transitorio, neutralizzata in italiano, viene resa in polacco con mezzi non più lessicali, bensì sintattici: *Maria wygląda dziś ładnie o pięknie*. La parte tematica dell'enunciato, a differenza di quanto accade per *Maria jest piękna*, è costituita non più da un argomento individuale, ma da un'intera relazione, come lo dimostra, sul piano formale, la forma avverbiale conferita alla caratteristica⁷. Un ragionamento analogo varrebbe per esempio per *Come sei alta oggi!*, certamente marcato, il cui corrispondente polacco richiede nella parte tematica una marca esplicita del suo carattere relazionale: *Wydajesz się wysoka*.

Le cose diventano più complesse con l'indicazione lessicale della duratività e si tratta di complicazioni connesse all'imperfetta corrispondenza semantica tra l'avverbio italiano e il polacco *zawsze*, indicato come il suo equivalente più frequente. E' vero che il dizionario di Meisels elenca inoltre, come equivalenti di *sempre*, espressioni avverbiali quali *cały czas, bez przerwy, stale, ciągle, nadal* cui si potrebbe aggiungere l'enfatico *wiecznie*. Ma non si tratta affatto, come potrebbe sembrare, di una maggiore ricchezza lessicale del polacco: anche l'italiano infatti dispone di parole o espressioni tipo *continuamente, perennemente, eternamente, senza sosta, senza tregua* ecc.

Tuttavia, i campi semantici corrispondenti sono strutturati alquanto diversamente nelle due lingue: le unità lessicali italiane elencate sembrano sinonimi marcati di *sempre* o, se si vuole, i suoi iponimi, e comunque possono subentrare al

suo posto in una lunga serie di contesti, mentre il polacco *zawsze* non è affatto commutabile con gli altri elementi dell'elenco di Meisels.

Ricorriamo di nuovo all'analisi componenziale della voce italiana. Il sezionamento del lemma operato dal Dizionario Garzanti non sembra seguire alcun criterio discreto; comunque ai fini di un raffronto contrastivo vanno scartati per primi gli usi non temporali di *sempre*, totalmente estranei al suo presunto equivalente polacco *zawsze*:

– quello intensivo-comparativo: *sempre meglio, sempre peggio, sempre meno* (*coraz*);

– quello restrittivo: *lo si può fare, però sempre con l'aiuto di qualcuno* (o *ile, pod warunkiem*) e quello condizionale, molto affine al precedente: *sempre che tu voglia* (o *ile, jeśli*);

– quello oppositivo infine, equivalente a *tuttavia*: *è vecchio, ma sempre in buone condizioni* (*ale, tym niemniej*).

Tra i significati temporali, il primo viene spiegato dal Garzanti come quello che „indica una continuità ininterrotta nel tempo” e parafrasato con *senza interruzione, senza fine*. Ora, quello che accomuna la definizione e le due parafrasi è la presenza di una doppia negazione o, più precisamente, la negazione di un presupposto negativo: esse indicano una relazione di cui il locutore presupponeva la cessazione e che invece non è cessata. Rappresentiamola come:

R (x CREDE /CAMBIA -R/) NON CAMBIA -R

Tuttavia, tra gli esempi citati da Garzanti, solo *Non pensarci sempre* corrisponde a tale formula, cui invece sono riconducibili altri significati del lemma: *sempre II* che „indica soltanto il perdurare o il ripetersi di un fatto o di una situazione: *Le sue condizioni sono sempre gravi. Sempre complicazioni! Sei sempre il solito sfacciato!*, e quello classificato come regionalismo, *sempre III*, equivalente ad *ancora*, per cui vengono addotti soltanto esempi di frasi interrogative: *Sei sempre in collera con me? Lavori sempre allo stesso posto? Abiti sempre in via Roma?* In tutte le frasi citate si predica il perdurare di una relazione o di una serie reiterata di eventi, di cui si prevedeva la cessazione: *Mi telefona sempre (anche se gli ho detto di non chiamarmi)*. La negazione del presupposto (*Ma se non ci ho pensato mai! Non è stato mai grave prima! Non ci ho mai abitato ecc.*) avrebbe prodotto l'effetto di aggressività, la rottura dell'intesa dialogica⁸.

Questo gioco di duplice negazione è completamente estraneo al significato del polacco *zawsze*, ed è presente invece in *nadal*. La duplice negazione è compatibile con *ciagle, stale, wciąż*, sebbene non necessariamente inclusa nella loro composizione semantica. Si tratta di unità lessicali che effettivamente possono comparire negli stessi contesti di *nadal* con predicati di carattere durativo. Con predicati di tipo puntuale invece o, meglio, con predicazioni, anche di tipo durativo, ma viste in ottica di eventi temporalmente chiusi – gli ultimi tre avverbi, cui si può aggiungere *bez przerwy*, costituiscono semplicemente sinonimi enfatici di *często* „spesso, frequentemente”, lo stesso valore assunto nei contesti corrispondenti dall'italiano

sempre: esce sempre - ciągle, stale, bez przerwy gdzieś bywa. Dorme sempre. – Ciągle, stale śpi (o nadal śpi). Lavora sempre. – Ciągle, stale, bezustannie pracuje (o jeszcze, nadal pracuje) ecc. La frase, precedentemente citata *Mi telefona sempre* può ricevere infatti una duplice interpretazione: quella data prima, con la necessaria aggiunta esplicativa, nell'ottica di una serie protratta oltre le attese del locutore, o quella della messa in risalto della frequenza dell'iterazione: *Stale, ciągle do mnie wydzwania. Wydzwania do mnie bez przerwy* ecc.

Entrambi questi valori sono totalmente estranei al polacco *zawsze*, la cui semantica è di gran lunga più semplice: con predicati interpretabili come durativi esso indica il protrarsi lungo l'asse del tempo, senza alcun presupposto; per quelli a carattere „evento” il loro verificarsi costante, in concomitanza con un altro evento. Pertanto:

E' stato sempre così e sarà sempre così.

Zawsze tak było i będzie

Ti ricorderò sempre.

Będę, zawsze o tobie pamiętać.

e, d'altra parte:

Mangia sempre.

Je bez przerwy, stale.

vs

Mangia sempre moltissimo.

Zawsze się objada 'quando mangia (R1) mangia moltissimo (R2)'

Scrive sempre.

Stale (coś) pisze.

vs

Scrive sempre con la matita.

Piszę zawsze ołówkiem 'quando scrive (R1) usa la matita (R2)' ecc.

Torniamo adesso alle caratteristiche della nostra Maria. Dal punto di vista della correttezza sintattica, in italiano ognuna di esse può combinarsi con l'avverbio *sempre*; gli effetti semantici tuttavia non saranno sempre uguali, né saranno identici i corrispondenti polacchi.

Con le caratteristiche viste nell'ottica „evenemenziale”, se mi si consente questo neologismo, si predica il verificarsi della caratteristica in tutte le occasioni, con il corrispondente polacco *zawsze: jest zawsze błyskotliwa, zawsze smutna*, per quanto, cambiando ottica, non è da escludere *ciągle smutna*, stato che, secondo le attese del locutore poteva cessare e non è cessato. Un caso più complicato è quello di *è sempre nervosa*. L'uso di *zawsze* è possibile soltanto nell'accezione iterativa: *jest zawsze (stale, ciągle) zdenerwowana (podenerwowana)*, mentre nell'accezione „caratteristica duratura” si tratta dell'affermazione del non avvenuto cambiamento presup-

posto: *M. jest nadal nerwowa*. Analogamente, per *M. è sempre carina* avremo la duplice interpretazione: evenemenziale (comportamentale) iterativa, con la possibilità di introdurre un secondo argomento (*con me, con lui, con tutti*): *M. jest zawsze miła, uprzejma, sympatyczna*, o durativa: uno stato che perdura oltre le attese del locutore: *M. jest nadal, ciągle (= jeszcze) ładna*. Quest'ultima è l'unica interpretazione attribuibile a *sempre bella (giovane)*, che non ammette l'interpretazione comportamentale. *M. è sempre malata* si presta ad una duplice interpretazione: il ripetersi particolarmente frequente di uno stato delimitato nel tempo: *jest stale chora, ciągle choruje*, o il protrarsi di una situazione durativa al di là delle attese: *jest nadal chora, jeszcze choruje* (o addirittura *jeszcze nie wyzdrowiała*), mentre *è sempre sana*, trattandosi di un aggettivo di caratteristica costante la cui semantica non presuppone il cambiamento dello stato da esso indicato, sarà reso semplicemente con *zawsze zdrowa*.

I pochi fatti esaminati, scelti appositamente tra i vocaboli ad altissima frequenza, dimostrano come il polacco, lingua ad aspetto – e che possiede pertanto nel suo sistema grammaticale l'opposizione „+/-limitato”, riferita ai lessemi verbali – senza aver grammaticalizzato l'opposizione „stato transitorio” vs „caratteristica permanente”, ne tiene comunque conto in maniera piuttosto diffusa nella classificazione dei fenomeni della realtà esterna, mentre la stessa opposizione in italiano, come pure in francese (lo spagnolo e le varianti meridionali dell'italiano meriterebbero un discorso a parte)⁹ si manifesta in modo di gran lunga più sporadico e irregolare.

Certamente, questo tipo di discrepanze tra i sistemi non arreca nessuna difficoltà ad un traduttore dotato di un minimo di esperienza, in quanto gli elementi non esplicitati lessicalmente dall'italiano vengono di solito agevolmente recuperati in base al contesto. Si tratta tuttavia di una analisi componenziale non del tutto inutile in sede glottodidattica e, soprattutto, lessicografica.

NOTE

¹ M. Wandruszka, 1973, *Traduzione, interlingua ed insegnamento delle lingue*. in: *La traduzione. Saggi e studi.*, Trieste, Edizioni Lint, pp.33-55.

² Cf. a questo proposito G. Guillaume, 1975, *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*, Paris, Nizet; S. Karolak, 1984, *Składnia wyrażeni predykatywnych*. in: *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Składnia*. Warszawa, PWN, pp. 40-47; S. Karolak, 1989, *L'article et la valeur du syntagme nominal*, Paris, PUF; M. Nowakowska, 1993, *Problèmes de structure immanente dans le syntagme nominal abstrait complexe en français et en italien*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe WSP.

³ Cf. Z. Vendler (1967), *Linguistics in Philosophy*, Ithaca/New York, Cornell University Press.

⁴ Cf. a questo proposito N. Furukawa, 1994, *A propos d'une contrainte sémantique sur l'adjectif dans la prédication seconde*, in corso di stampa.

⁵ Argomento di cui mi sono occupata in altre occasioni: cf. A.Kreisberg, 1990, *Sporchi, brutti, cattivi. Alcuni aspetti dell'analisi contrastiva italo-polacca del campo lessicale della valutazione* in: H. Pessina Longo (a cura di), *Problemi di morfosintassi delle lingue slave 2.*, Bologna 1990, Pitagora Editrice, pp. 59-77; A. Kreisberg, 1994, *A propos de certains adjectifs évaluatifs en italien et en polonais*, in corso di stampa.

⁶ Termine usato nell'accezione di I. Sawicka, 1979, *Problematyka predykcji imiennej na przykładzie języka serbsko-chorwackiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

⁷ Cf. a questo proposito A. Kreisberg, 1985, *Alcuni tipi di „costruzione impersonale” polacca e russa: per una definizione semantica degli argomenti*. in: *Atti del Colloquio „Lingue slave e lingue romanze: un confronto”*, Firenze, ETS Editrice, pp. 105-117.

⁸ Cf. O. Ducrot, 1972, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, pp. 92 e ss.

⁹ Cf. A. Kreisberg, 1993, *A propos de la proposition dite „impersonnelle” en polonais et italien. Essai d'approche sémantique* in: Karolak & Murin (eds.), *Complétude et incomplétude dans les langues romanes et slaves*, Cracovie, pp. 223-239.

Andrzej LITWORNIA

LE TRADUZIONI DELL' *INFERNO* III, 1-9 IN POLONIA CIOÈ: *PER ME... LASCIATE OGNI SPERANZA*

Perché, ancora una volta, tornare a parlare delle traduzioni della *Commedia* in polacco? I motivi potrebbero essere numerosi, uno tra i tanti: che continuo ad occuparmi della fortuna di Dante in Polonia, e dopo aver scritto sulla sua „sfortuna”, più che fortuna, nell'epoca dell'Umanesimo e del Rinascimento, dopo aver parlato delle passive letture della *Commedia* nel Seicento e Settecento, è più che naturale entrare nel periodo delle traduzioni¹. Ma forse il motivo principale è il fatto che nessun altro testo poetico, tranne i salmi, ha suscitato tanta voglia di misurarsi nel renderlo in polacco. Tra i pochi che sono riusciti a tradurre la *Commedia* per intero (circa una decina) e i molti che hanno tradotto almeno qualche terzina, tra la fine del Settecento e il giorno d'oggi, si arriva ad una quarantina di traduttori. Si comincia con Ignacy Krasicki², la cui traduzione fu pubblicata nel 1803, se la vogliamo chiamare traduzione, perché, in realtà, si tratta di una manciata di terzine del primo canto del *Paradiso*, diventate una dozzina di versi classicheggianti a rima baciata e per di più confuse col *Purgatorio*, fatto, questo, assai grave per uno che già allora era primate in Polonia, e si finisce con Barańczak e con Mikołajewski, nato nel 1960, che mi inviò appositamente l'inizio del terzo canto dell'*Inferno* via fax³.

Perché, però, scegliere proprio l'inizio del terzo canto dell'*Inferno* come campione di prova? Anzitutto perché, secondo la diffusa opinione dei maggiori dantisti, è qui che inizia veramente il poema, e le prime tre terzine con la scritta sopra la porta costituiscono il condensato di tutta la cantica. Infatti, è un compendio teologico, ma anche immaginoso.

Per me si va ne la città dolente,
Per me si va nell'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore;
Fecemi la divina potestate,
La somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
Se non eterne, e io eterno duro.
Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate.

E la prima vera traduzione di Dante conservatasi in lingua polacca, cioè quella pubblicata nel 1817, sul „Dziennik Wileński”, da un giovanissimo Józef Sękowski, il futuro Baron Brambeus, conteneva appunto soltanto il terzo canto corredato di notizie sulla vita e l'opera dell'Alighieri:

Przezemnie w pełne jęków przybywa się grody.
Przezemnie droga w boleść i wieczne gorycze;
Przezemnie się w zgubione przychodzi narody.

Słuszność Boga ukula me spiże strażnicze.
Niezlomne me ramiona, światowładcza siła,
Naywyższa mądrość, miłość naypierwsza, wznosiła.
Nic pierwiej stworzonego nie było przedemną,

Jedno przedwieczne rzeczy, i ja wiecznie stoję:
Tutaj zostaw nadzieję śmiertelnym przyjemną,
Wszelki, kto w te niecofne wstępuje podwoje⁴.

Infine si tratta di una comodissima cartina tornasole, uno strumento più che valido per giudicare il lavoro dei traduttori. E' stato infatti il frammento della *Commedia* più tradotto dopo le terzine iniziali del primo canto, e solo nel periodo romantico, ad onor del vero, le farà concorrenza il canto V, quello di *Paolo e Francesca*, tradotto, tra gli altri, da Józef Krzeczkowski nel 1843⁵, un anno dopo da Lucjan Siemierński⁶; nel 1850 da Gustaw Zieliński⁷, nonché da Julian Korsak, amico e compagno di studi di Mickiewicz (di Odyniec e dei due fratelli Chodźko)⁸. Cosa comprensibile visto l'argomento tanto caro al gusto dell'epoca.

Conosciamo tutti il famoso schema di Jakobson riguardante la circolazione letteraria. Dante, mittente tra il 1307 e il 1321 del comunicato in codice A, troverà riceventi polacchi soltanto a partire, forse, dalla metà del Cinquecento, tutti peraltro passivi, e solo a partire dalla fine del Settecento quel messaggio troverà timidamente i primi remittenti che lo trasformeranno in codice B per rimmetterlo, appunto, verso i riceventi passivi in Polonia. Se potessimo disegnare questo doppio schema, la distanza, tra primo mittente e primo traduttore (remittente) nell'ambito della lingua polacca, supererebbe abbondantemente l'arco di 550 anni⁹. Perché in Polonia si è dovuto aspettare così a lungo? Per mancanza di un favorevole contesto culturale. Nel Trecento e Quattrocento non era possibile tradurre un'opera così profondamente teologica, in versi, perché la lingua polacca non era ancora abbastanza evoluta e mancava di concetti. Nel Cinquecento, per la corrente umanistica, Dante sembrava vergognosamente medievale oppure, per il mondo protestante, troppo schierato dalla parte dei cattolici romani. Nel Seicento e Settecento era la sua forma poetica, il suo stile, la sua composizione ad ostacolare qualsiasi tentativo di traduzione. Il colpo di grazia arrivò con i giudizi negativi di Voltaire e di Bettinelli, ma nello stesso tempo, la *Commedia* diventerà un manuale per chi volesse studiare italiano, come testimonia il giovane Czartoryski, ambasciatore russo presso la corte sabauda, che veniva martoriato dalla lettura di Dante per poter andare in missione

a Firenze con una buona conoscenza del toscano¹⁰. Tuttavia, si capiva l'importanza del testo e la sua estrema complessità, vista anche come eccessivo campanilismo che, però, sprigionava un'altissima poesia.

Nel 1804 Franciszek Wigura, di cui sappiamo poco o niente, presentò, tramite Wiesiołowski e Albertrandi, la prima completa traduzione del poema sacro. Questo testo non è giunto fino a noi, ed è difficile dire se per fortuna o per sfortuna. Il 28 aprile di quell'anno, nel corso della seduta del Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Albertrandi dichiarò: *Di aver parlato col traduttore di questa materia, convincendosi che il suo lavoro non possedeva in sé abbastanza utilità per poter arricchire la letteratura polacca, cosa di cui il traduttore si è accontentato*¹¹.

Niente di strano, allora, che nell'anno del debutto di Mickiewicz, cioè nel 1822, Józef Bończa Tomaszewski, dopo aver visto probabilmente i primi tentativi, ponga la domanda: *Ma Dante, chi avrà il coraggio di tradurlo?* I coraggiosi, gli audaci, purtroppo, non mancheranno¹².

Una delle convinzioni più radicate nel mondo dei traduttori è quella che sentenza che la grande poesia può essere tradotta soltanto da grandi poeti. Talvolta ciò è verissimo, anche nel nostro caso. La migliore traduzione ottocentesca di Dante è quella di Norwid, del giugno e luglio del 1846, che però tradusse soli i primi due canti dell'*Inferno*, fermandosi senza più riprendere. E' questo uno dei rari casi in cui si può dire che la clemenza della giustizia prussiana abbia prodotto dei danni. Se Norwid fosse rimasto più a lungo nel lazzeretto della prigionia, nel suo stato d'animo, avrebbe probabilmente tradotto tutta la prima cantica¹³.

Nel 1829 le prime undici terzine del terzo canto furono pubblicate da Mickiewicz, il quale, però, come traduttore non è poi un gran che:

Przeze mnie droga w miasto utrapienia;
Przeze mnie droga w wiekuiste męki,
Przeze mnie droga w naród zatracenia.

Jam dzieło wielkiej, sprawiedliwej ręki;
Wzniosła mnie z gruntu potęgą wszechwłodna
Mądrość najwyższa, miłość pierworodna,
Kto wchodzi do mnie, żegna się z nadzieją¹⁴.

Basta osservare che nella sua traduzione i versi *Dinanzi a me non fuor cose create / se non eterne, e io eterno duro* sono addirittura sparite, sacrificate, come concetto teologico piuttosto difficile da rendere, sull'altare della traduzione scorrevole, un po' da salotto.

E' rimasta inedita la traduzione dell'*Inferno* di Jaśkowski, nato nel 1812, anche essa andata perduta, giudicata, però, molto bene da Chmielowski che aveva avuto modo di vederla¹⁵. Si considerava poeta anche Feliks Wickerski, che, due settimane dopo la morte di Mickiewicz, pubblicò nella „Biblioteka Warszawska” due frammenti tradotti del poema, e qui giudicate voi:

Przezemnie droga, gdzie lży nieskończone,
Przezemnie droga do wiecznej niedoli,
Przezemnie droga między zatracone.

W najwyższej była sprawiedliwość woli,
Gdy mnie poczęły trzy siły złączone:
Miłość i mądrość i Boska potęga.

Byt mój poprzedził wszystko, co istnieje
Krom przedwieczności; czas mnie nie dosięga.
Kto raz tu wchodzi, ten żegna nadzieję¹⁶.

Qualche anno prima il colonnello Ludwik Kamiński pubblicò sulle pagine della stessa „Biblioteka Warszawska” la sua versione dei primi cinque canti dell'*Inferno*. Nato nel 1786, morto nel 1867, già traduttore del *Cinque Maggio* di Alessandro Manzoni, nonché di poesie di Alfieri e di Torquato Tasso (e per questa ragione rispolverato recentemente da P. Marchesani), fece le proprie terze rime con pesante ritmo militare:

Jam wchód do grodu żałości i trwogi,
Jam wchód do męki bez końca i miana,
Jam wchód w strasliwe potępieńców progi.

Byt mój zrządziła sprawiedliwość Pana,
Moc Boska w mojem wzniesieniu jaśniej,
Mądrość najwyższa, miłość nieźrównana.

Sam utwór wieczny przedemną istnieje,
Ale i moja wieczną jest budowa.
Wchodzący, wszelką porzućcie nadzieję¹⁷.

Si sentiva un po' poeta Antoni Ludwik Mysław Celiński (n. 1817 – morto dopo il 1887) che fece tra il 1844 e il 1846, in compagnia di Ludwik Jankowski, cugino del grande poeta romantico J. B. Zaleski, una specie di grand tour in Occidente. Norwid lo incontrò a Roma nell'aprile del 1845 e lo fece forse contagiare di dantismo. Celiński, ricco nobile possidente della zona di Kalisz, allora la parte più occidentale dell'Impero Russo raccolse allora in Italia un gran numero di rare edizioni dantesche e, una volta ritornato a casa, tradusse probabilmente l'intera *Commedia*¹⁸.

Nel 1877, Adam Asnyk tradusse tutto il terzo canto, in maniera scorrevole anche grazie alla buona conoscenza dell'italiano, acquisita durante i lunghi soggiorni nella Penisola tra il 1864 e il 1897:

Przeze mnie droga do boleści grodu,
Przeze mnie droga na wieczyste męki;
Do zgubionego nazawsze narodu.

Sprawiedliwości mego Stwórcy dzięki
Ugruntowana przez moc Boską w bycie,
Wysłałam z Mądrości i Miłości ręki.

Przedemną żadne nie wszczęło się życie,
Prócz odwiecznego, i ja wiecznie stoję:
Rzućcie nadzieję, wy co tu wchodzicie¹⁹.

Quando Alina Świdorska (1875-1963), nei primi anni dell'indipendenza polacca, tradusse l'intera *Commedia* decise di inserirvi proprio quella parte tradotta da Asnyk²⁰.

Non si considerava, invece, poeta Edward Porębowicz, studioso per eccellenza, autore però della traduzione che ebbe più fortuna. L'inizio del terzo canto, nella sua versione, suona così:

Przeze mnie droga w miasto utrapienia,
Przeze mnie droga w wiekuiste męki,
Przeze mnie droga w naród zatracenia,

Jam dzieło wielkiej, sprawiedliwej męki.
Wzniosła mię z gruntu Potęga wszechwłodna,
Mądrość najwyższa, Miłość pierworodna;

Starsze ode mnie twory nie istnieją,
Chyba wieczyste, – a jam niepożyta!
Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją...²¹

Non è solo poeta, ma anche scrittore e giornalista, nonché presidente dell'Associazione degli Scrittori Polacchi di Varsavia, Tomasz Łubieński, che cominciò a tradurre Dante una decina d'anni fa per pubblicarne un'antologia nel 1992²². Nella sua traduzione l'inizio del canto terzo perde ritmi e cesure:

Przeze mnie idziesz ku miastu cierpienia,
Przeze mnie idziesz w kraj wiecznego bólu
Przeze mnie idziesz między lud stracony,

Sprawiedliwość rządziła moim wielkim Twórcą,
A zbudowała mnie potęga Boża,
Najwyższa mądrość i najpierwsza miłość.

Przedemną nic nie zostało stworzone
Oprócz spraw wiecznych, a ja wiecznie trwam,
Rzućcie wszelką nadzieję którzy tu wchodzicie²³.

Si sente poeta Bernard Antochewicz (n. 1931), che ebbi occasione di conoscere nel 1968 a Breslavia, nella mia università. Lui era in divisa e, ovviamente, non si parlava di Dante, anche se la situazione era un po' dantesca. Il suo inizio del III canto, comprendente l'iscrizione sopra la porta dell'*Inferno* è zoppo e privo di ritmo:

Ja jestem bramą do otchłani bólu,
ja jestem bramą wiecznego cierpienia,
ja jestem bramą do straconych ludów,

sprawiedliwość mego mistrza natchnęła,
zaś wszechmoc Boża wzniosła mnie,
najwyższa mądrość i najpierwsza miłość,

stworzonych istot przede mną [nie] było,
 jedynie wieczne i wieczność cechą tych wierzei.
 Ty, co tu wchodzisz, wyzbądź się nadziei²⁴.

Stanisław Barańczak, che ha presentato l'estate scorsa la sua versione del canto primo²⁵, forse si è fermato lì, dal momento che siamo già alla fine dell'autunno del 1994 e non ha ancora pubblicato la sua traduzione del terzo canto (cosa che speravo di ricevere, almeno per posta).

E' doveroso inoltre constatare che, fra tutti coloro che hanno affermato che solo i veri poeti possono tradurre un grande poeta, non vi sono state dichiarazioni di un Mickiewicz, di un Norwid, di un Asnyk o di un Tuwim, ma solo e sempre di quelli che in questo modo hanno cercato di farsi compari dei vari Alighieri, Byron o Goethe.

Per tradurre bene, si dice, bisogna entrare nel clima e nel contesto dell'originale, cosa che, per ovvie ragioni, nel caso di Dante e dei suoi traduttori polacchi, è impossibile cronologicamente. Negli ultimi due secoli Dante è stato visto dai Polacchi con una lente particolare – il poeta privato della sua patria, profugo, vate emigrante per eccellenza. Forse non è un caso che l'interesse per lui nasca con la caduta della Rzeczpospolita. In seguito, la corrente romantica in esilio, o in patria senza indipendenza, avrà maggiore interesse per la *Commedia*. Nel momento più buio del secolo scorso, cioè nei mesi del beffardo, per la causa polacca, Congresso di Parigi avremo ben cinque traduzioni di Dante, tutte datate 1855-56²⁶, tra cui la prima completa e pubblicata a stampa, cioè quella di Korsak. L'inizio del canto terzo, nella sua versione suona:

Przezemnie droga w gród leż niezliczonych,
 Przezemnie droga w boleść wiekuistą,
 Przezemnie droga w naród zatraconych.

Mój budowniczy był wzniosłym artystą,
 Sprawiedliwości dna grunt mój dosięga.
 Mnie zbudowała wszechmocna potęga,

Madrość najwyższa, miłość samodzielna.
 Przede mną rzeczy nie było stworzonych,
 Prócz nieśmiertelnych, i jam nieśmiertelna!

Wchodzący we mnie zostawcie nadzieję!²⁷

Nel corso della Seconda Guerra Mondiale nascerà, a Lublino e Cracovia, ma non sarà mai pubblicata, la versione in terza rima di Witold Krzyżanowski, giudicata valida da Brahmer. In precedenza, nei turbinosi mesi dell'invasione della Polonia da parte dei bolscevichi, tradurrà la *Commedia* Alina Świdorska, perfezionandola durante la Seconda Guerra Mondiale, per poi pubblicarla nel 1947²⁸. Infine anche Łubieński scoprirà Dante nei bui anni dello Stato di Guerra.

Tradurre la *Commedia* è stato infatti spesso un atto di fede riscoperta nella disperazione e nell'oppressione. Fu questo il motivo che spinse a completare la sua,

del resto piatta, traduzione, Józef Ignacy Kraszewski, negli anni dell'esilio sassone dopo il fallimento dell'insurrezione di gennaio 1863²⁹. Di Norwid e del suo stato d'animo abbiamo già parlato prima. Anche un sacerdote, Stefan Dembiński, scosso dalle stragi di Galizia del 1846 di cui fu attento cronista nel cinquantenario di quei tragici eventi, rifugiatosi a Firenze, tradusse Dante agli inizi del nostro secolo, ma la sua versione, come quella di Kraszewski, rimarrà manoscritta³⁰.

Jan Kowalski, dell'ordine (forse sarebbe meglio dire della setta) dei Mariaviti, che si autonominò arcivescovo di questi ultimi col nome di Maria Michał, tradusse le due prime cantiche del poema in fanatica chiave antivaticana. Gli fece pubblicità in Italia il Palmieri, ma su tutta questa storia è meglio forse stendere un velo pietoso³¹. Si può azzardare del resto la tesi che anche la riscoperta di Dante da parte di Antochewicz, laureatosi in lingua e letteratura tedesca e discreto traduttore di Goethe, Hoelderlin e Rilke, ha in fondo le caratteristiche di una conversione.

Il problema cruciale delle traduzioni riguarda il diritto alla modernizzazione e individualizzazione dell'originale nello strato stilistico e semantico. Prima dell'età romantica i problemi erano limitati alla scelta della lingua e una buona traduzione doveva essere una specie di trascrizione in altra lingua, regola che sarà sacrosanta anche per i positivisti. Da questo punto di vista, la più vicina all'originale sarebbe la versione di Antoni Stanisławski, professore di diritto all'Università di Kazań e di Charkov, pubblicata ben due volte: nel 1870 e nel 1887, ma iniziata già nel lontano 1858³².

Witold Gombrowicz, nel suo tanto famoso quanto discutibile frammento dei *Diari* del 1965 dedicato a Dante, e riproposto in un libretto a parte, non fa altro che portare questo diritto alle estreme conseguenze³³. Forse non tutti hanno notato che l'inizio del canto terzo Gombrowicz lo traduce, lì, per ben due volte. La prima volta lo fa alla lettera:

Przeze mnie droga do smętnej krainy
Przeze mnie droga do wiecznej żałoby
Przeze mnie droga w plemię zatraconych.

Sprawiedliwości natchniony mój twórca
Jestem stworzona przez Najwyższą Wszechmoc
Najwyższą Mądrość i Najwyższą Miłość.

Non traduce però che due sole terzine per farne poi un tutt'uno, riscrivendole in chiave filosofica postesistenziale, non per sbeffeggiare il Poeta, come hanno mal compreso quasi tutti, Ungaretti per primo. Vorrà caso mai renderlo attuale, grande e forte intellettualmente come già lo fu per i suoi contemporanei. Attualizzare Dante significava salvarlo, condurlo fuori dagli inferni, purgatori e paradisi vari dei musei e delle biblioteche:

Przeze mnie droga do krainy, która
Bezdenna, wiecznie otchłań swoją ściga
Przeze mnie droga tam gdzie Zło wieczyście

Sobą się kazi i siebie przeżera
Przeze mnie droga w plemię zatraconych
Niezmordowanych...

In questa chiave non farà più che una sola terzina, ma lontana anni luce sia dai concetti filosofici, che dalla lingua del *Theologus Dantes*.

Secondo la teoria dell'arte della traduzione, il Dante ideale in polacco, il più fedele a tutte le esigenze, dovrebbe essere tradotto nella lingua più vicina alla sua. La cultura polacca conosce simili operazioni: fu Boy-Żeleński a creare congeniali versioni polacche dell'opera di François Villon, di Rabelais e di Sieur de Brantôme. Si trattava di una ricostruzione della lingua che, però, non va oltre gli inizi del Cinquecento. Quando Antoni Gołubiew decise di scrivere un poderoso romanzo su Boleslao il Prode (Chrobry), fu costretto ad inventare del tutto una ipotetica lingua dell'XI secolo per poter rendere stilisticamente probabile la sua opera. Allora, per chiudere in allegria, per puro divertimento, alla memoria di J. Tuwim, di A. M. Swinarski e di K. Wyka, vediamo come potrebbe suonare l'inizio del canto terzo in questa virtuale lingua polacca di cui sappiamo tanto poco:

Tądyż to doić we cirzpienia grody.
Tądyż to doić w wiekuiste męki.
Tądyż to doić w potępione rody.

Słuszność ruchała Nawyższego ręki,
Mnieć udzielało samodzirtwo Boże,
Umność z mielością napiersze, przez dzięki.

Niceć nie było mną przedci na stworze,
Jen wieczne sprawy. Trwać i mnie po wieki!
Nadzieje niechaj, wnijdziesze w ościeże!

Non so davvero se non sia meglio il modello proprio opposto, cioè Gombrowicz³⁴.

Visto che dal 1947, cioè da quando la Świdarska decise, dopo circa un quarto di secolo, di pubblicare l'ultima, in ordine cronologico, traduzione completa del poema di Dante, nessun altro è riuscito ad imitarla fino in fondo, la domanda di Bończa Tomaszewski: *Ma Dante, chi avrà il coraggio di tradurlo* sembra suonare ancora molto attuale. Il coraggio tra chi ci va all'assalto ancora non manca, ma i caduti sono decisamente un po' troppi. Non facciamoci però prendere dal pessimismo di quel terribile dodicesimo verso che sembra consigliare: *Lasciate ogni speranza voi ch'intrate*.

NOTE

¹ Disponiamo di un'opera eccezionale: W. Preisner, *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem. Dante e le sue opere in Polonia. Bibliografia critica con una introduzione storica*, Toruń 1957. Quasi tutto ciò che è stato pubblicato dopo viene menzionato nella

nota 2 dello studio A. Litwornia, *Dante w kulturze staropolskiej. Stulecia XV-XVI*, „Pamiętnik Literacki” LXXXI, 1990, z. 2, pp. 167-208. Vi è però una amichevole dimenticanza di due studi di J. Ślaski: *Noster hic est Dantes (Dalla fortuna di Dante nella Polonia cinquecentesca, in Dante i slavenski svijet. Dante e il mondo slavo*, Zagreb 1984, pp. 613-618; id. *Z dziejów Danteo w Polsce XVI wieku. (Przyczynek do opinii Trzecieckiego o Reju)*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, 1982, pp. 57-65. Il testo di Dante verrà da me citato secondo l'ed. naz. a cura di G. Petrocchi.

² I. Krasicki, *Dzieła poetyckie*, t. III, *O rymotwórstwie i rymotwórcach. Cz. 5.: O rymotwórcach włoskich*, Warszawa 1803, pp. 256-257: *Rytmy o Czyściu*:

Chwała tego, co wszystko wskróś widzi i wzrusza,
Wszędzie się dając uczuć, rozpościera wszędzie;
A gdzie tylko lot myśli zniesie ludzka dusza,
Widzi, jako ta światłość w nieścigłym zapędzie,
Blask czysty wpośród niebios wiecznotrwały jaśnie,
Niekiedy lśni wspaniale, niekiedy przygaśnie.

In realtà si tratta del *Paradiso*, I, vv. 1-6. Krasicki tradusse anche due terzine seguenti, trasformando il metro in tridecasillabi con rima alterna.

³ J. Mikołajewski, docente di italianistica dell'Università di Varsavia pubblicò la propria traduzione della prima cantica dell'*Inferno* nel settimanale „Tygodnik Literacki” nr 16 (31) del 21 aprile 1991. L'inizio del terzo canto, nella sua traduzione, mi è stato procurato grazie alla gentile mediazione del dott. S. De Fanti. La sua traduzione suona:

Ja ciebie zawiodę do miasta w cierpieniu,
Do bólu na wieki ci drogę otworzę,
Do ludzi, co są już na zawsze zgubieni.

Dla sprawiedliwości ten, który mnie stworzył,
Chciał bym powstała: z najpierwszej miłości,
Z mądrości najwyższej i z potęgi Bożej

Rzecz żadna nie szczyci się dłuższą przeszłością,
Prócz obdarowanych jak ja wiecznym bytem:
Wyrzeknij się resztek nadziei, mój gościu!

E' bella, scorrevole, con intelligenti assonanze in rima, però questo „mio ospite” rovina un po' il tono, in finale introducendo un tocco bizzarro da Bomarzo.

⁴ *Z Boskiej Komedyi Danta Alighieri o Piekło, pieśń III, z poprzednią wiadomością o życiu i pismach tego autora, przez Józefa Sękowskiego*, „Dziennik Wileński”, VI, 1817, pp. 485. Józef Sękowski (1800-1858) allora appena diciassettenne studente dell'Università di Vilna, allievo di J. Lelewel e nipote di G. E. Grodeck, divenne membro effettivo della Associazione degli Amici delle Scienze di Varsavia a soli ventitré anni, come studioso di lingue orientali. Dal 17 maggio 1830 fino alla metà del 1833 sarà editore e redattore della rivista „Balamut Petersburski”. La sua traduzione del terzo canto, piuttosto fedele, anche se le tre terzine diventano dieci versi, sembra la continuazione del modello krasickiano.

⁵ *Pieśń, pieśń: pierwsza i piąta. Przełożył Józef Krzeczkowski*, „Rimembranza”, 1843, pp. 69-120. Si tratta della traduzione in terza rima in endecasillabi.

⁶ *Franceska Rimini. Ustęp z pieśni V Boskiej Komedyi Danteo*, in L. Siemieński, *Poezyje...*, Poznań 1844, pp. 171-176. Traduzione in terza rima in endecasillabi.

⁷ *Francesca. Ustęp z Komedyi Boskiej Danta, z pieśni V Piekła. Przełożył Gustaw Zieliński*, „Biblioteka Warszawska” 1855, vol. III, pp. 215-217. L'autore del poema *Kirgiz* la ha datata 14.12.1850. Anch'essa in terza rima in endecasillabi.

⁸ *Pieśń. Pieśń V. Przełożył Julian Korsak*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych”, 1857, nr 206, pp. 2-3. Traduzione in rima irregolare in endecasillabi. Di Korsak vedi sotto nota 23.

⁹ Sulle teorie delle traduzioni va segnalato il volume di W. Soliński, *Traduzione artistica e cultura letteraria. Comunicazione e metacomunicazione letteraria*. Traduzione dal polacco di F. Tucci. Prefazione di G. Dotoli, Fasano (Bari), Schena, 1992, pp. 208.

¹⁰ J. A. Czartoryski, *Pamiętniki i memoriały polityczne. 1776-1809*. Wybrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Skowronek, Warszawa 1986, p. 265.

¹¹ A. Kraushar, *Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk 1800-1832*, Kraków-Warszawa 1900, vol. I, p. 280. Di Wigura conosciamo: *Cud Napoleona. Pisemko napisane przez...*, Warszawa 1807, pp. 16; *Przechadzki. Rękopis dla użytku młodzieży duchem oświecenia się obdarzonej, przez...* Warszawa 1815, pp. 136, 6; *Iskierka z uderzenia się umysłów przyszłości, czyli nad słówkiem o filozofii, przez Józefa Bychowca napisanej kilka uwag przez...*, Warszawa 1819, pp. 1, 133. Dopo questa data di lui non sappiamo più niente, ma giudicando dai titoli non ci sembra una grande perdita.

¹² D. Bończa Tomaszewski, *Pisma wierszem i prozą*, Warszawa 1822, vol. II, pp. 99. Si tratta di una breve biografia di Dante di sole tre pagine.

¹³ A onor del vero Norwid tradusse allora anche un frammento del XXVIII canto del *Purgatorio*, giudicato ottimo da Zygmunt Krasieński. I primi due canti dell'*Inferno* verranno pubblicati all'insaputa di Norwid stesso per iniziativa di S. E. Koźmian nella raccolta *Pokłosie. Zbieranka literacka na korzyść sierot. Rok szósty* 1862, Poznań 1862, pp. 49-60.

¹⁴ A. Mickiewicz, *Poezyje. Wydanie nowe, pomnożone*, Petersburg 1829, vol. I, pp. 259-264. Tutto il testo che comprende *Inf.* III, 1-30, *Inf.* XXXII, 124-139, *Inf.* XXIII, 1-78 porta il titolo: *Ugólny, Wyjątek z Boskiej Komedyi*. L'inizio del canto III servi a Mickiewicz come introduzione. J. I. Kraszewski quarant'anni dopo giustamente la considererà non una traduzione, ma geniale parafrasi.

¹⁵ La notizia della sua traduzione viene data nel 1874 da Karol Estreicher, *Bibliografia polska XIX stulecia*, vol. II, p. 210, dieci anni dopo P. Chmielowski la confermò nella biografia del traduttore pubblicata nel *Sprawozdanie drugie z czynności Komitetu Zarządzającego Kasą Pomocy im. J. Mianowskiego za rok 1883*, Warszawa 1884, pp. 59-72. Jaśkowski tradusse l'*Inferno* negli anni 1840-41.

¹⁶ *Dwa ustęp z Boskiej Komedyi. Przekład F. Wicherskiego*, „Biblioteka Warszawska”, 1856, vol. III, pp. 259-262. Wicherski, già autore di un volume di *Poezyje*, Petersburg 1844 e di una commedia che riciclava un tema di Molière *Nowy Harpagon. Komedia w dwóch aktach*, Petersburg 1853, in esilio dopo il 1863, pubblicherà a Parigi nel 1872 il primo volume (senza seguito) intitolato *Miscellanea*, comprendente apologhi, epigrammi e poesie varie. Usava anche degli pseudonimi: Erazm Ostapowicz e F. Pomian.

¹⁷ *Piekło. Boskiej Komedyi Dantego część pierwsza – piąta*, tłum. Ludwik Kamiński, „Biblioteka Warszawska”, 1853, vol. I, p. 355.

¹⁸ Non mi è stato possibile esaminare l'unico frammento di questa traduzione: *Wyjątki z Boskiej Komedyi Danta*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych”, R. II 1857, nr. 98 del 14 aprile, contenente la sua versione dei primi 51 versi del III canto dell'*Inferno*.

¹⁹ *Piekło. Pieśń III-cia*, „Echo”, 1877, nr. 261. Ristampato nel *Poezyje przez El...y*. T. III, Lwów 1880, pp. 231-237. Asnyk ha tradotto inoltre G. Bruno. F. Petrarca, nonché Sofocle, Orazio, Shelley, Heine, Longfellow e Tennyson.

²⁰ *Boska Komedia. Przethumaczyła... Słowem wstępny poprzedził ks. dr K. Michalski...*, Kraków, 1947, vol. I-III. La traduzione di Asnyk è stata già giudicata ottima da P. Chmielowski e E. Grabowski che la introdussero nel loro *Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przekładach*, Warszawa 1895, pp. 381-407, mettendola accanto alle versioni dantesche di Mickiewicz e Norwid.

²¹ E. Porębowicz (n. 1862 – m. 1937) cominciò a pubblicare Dante nel 1893, mentre era bibliotecario dell'Accademia Polacca delle Scienze a Parigi. Da buon neoromantico tradusse prima *Inferno* V e, in seguito, *Purgatorio* VI, VII, VIII, in terza rima irregolare in endecasillabi. La prima cantica vide la luce nell'edizione di Gebethner e Wolf a Varsavia e Cracovia nel 1899, quando Porębowicz era diventato ormai professore di filologia romanza a Leopoli. Nel 1909 la stessa casa editrice pubblicò per prima il *Purgatorio* e dopo l'intera *Commedia*, revisionata dal traduttore. Da quel momento la traduzione di Porębowicz acquistò la fama della versione polacca del poema di Dante per eccellenza, anche se oggi il suo linguaggio sembrerebbe talvolta piuttosto datato. Sulle tre traduzioni ottocentesche esiste una bella tesi di laurea di Barbara Flis, *Per la fortuna di Dante in Polonia nel sec. XIX: Korsak, Stanisławski e Porębowicz*, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. acc. 1983-84, relatore prof. F. Mazzoni, correlatore prof. A.M. Raffo.

²² T. Łubieński, n. 1938, pubblicò i frammenti della propria traduzione della *Commedia* nelle riviste polacche „Res Publica”, 1984 nr 1, pp. 31-34, „Znak”, 1986, nr 11-12, pp. 45-53, „Przegląd Katolicki”, 1986, nr 20, pp. 6, „Przegląd Powszechny”, 1986, nr 6, 403-405, „Tygodnik Powszechny”, 1985, nr 38, pp. 5-6, 1986, nr 43, pp. 5, 1987, nr 24, pp. 6. Nel 1992 a Varsavia pubblicò un volume Dante Alighieri, *Boska komedia*, che raccolse tutti i canti da lui finora tradotti.

²³ Cito da „Znak”, 1986 nr 11-12, p. 45. Łubieński che traduce in rima bianca, cercando di mantenere gli endecasillabi, in quel frammento della versione piatta e priva di poesia. Da notare, inoltre, il brusco passaggio dall'impersonale „si va” di sapore universale al personale „andrai”, nonché la clamorosa introduzione dell'accento ossitono nel penultimo verso. Nel complesso, però, la sua versione risulta finora la migliore tra quelle eseguite nell'ultimo decennio; sembra però possa essere facilmente superata dalle, una volta completate, traduzioni di Barańczak o di Mikołajewski.

²⁴ B. Antocheicz, *Wieczny dom oraz Dante Alighieri Boska komedia (Piekle). Przekład poetyczny Bernarda Antochewicza*, Wrocław 1993, pp. 59-60. Anche Antocheicz, come Łubieński, cerca di mantenere il ritmo di endecasillabi, talvolta però usando rima in assonanza o, come nei versi 8-9, per fino la rima baciata. Nel verso quinto il ritmo si perde, a causa dell'accento ossitono. Il suo „lasciate ogni speranza” forse per il deciso rifiuto del già troppo abusato nel passato non tanto remoto „voi” diventa „tu che entri... lascia...”, ma non bisogna infierire tanto.

²⁵ S. Barańczak (n. 1946), poeta e saggista, attualmente professore della Harvard University (Mass.), pubblicò, a dire il vero a sorpresa, *Dante, Boska komedia. Piekle. Pieśń pierusza*, „Zeszyty Literackie”, nr 47, pp. 73-77.

²⁶ Si tratta di traduzioni dell'*Inferno* III e V di F. Wicherski, dell'*Inferno* XXV-XXVI di T. Lenartowicz, del *Paradiso* XXIII di W. Kulczycki, dell'*Inferno* XXIV di Golian, tutte parziali, nonché *Purgatorio* VI di Korsak. Nel 1858 L. Rogalski ha dato notizia nella „Gazeta Warszawska” nr 144 di un'altra traduzione della *Commedia* fatta dal geografo Stanisław Stojnowski (n. 1820 – m. 1878), confermata anche da K. Estreicher nel primo volume della sua *Bibliografia polska XIX stulecia*, p. 289; versione però mai arrivata alla stampa. Si può facilmente notare che la prima ondata dell'interesse per la *Commedia* avviene in Polonia nei turbolenti anni a cavallo dei secoli XVIII-XIX, così come la seconda seguirà nel periodo dalla fine degli anni Quaranta fino alla metà degli anni Cinquanta. La terza nell'ultimo trentennio del secolo.

²⁷ *Boska komedia Danta Alighieri. Tłómaczenie Juliana Korsaka. Poprzedzona przedmową czyli wstępami, objaśniona komentarzem według P. Biaggioli i Streckfusa...*, Warszawa 1960, p. 97. J. Korsak (n. 1806 – m. 1855) dopo gli studi a Vilna visse gli anni 1829-31 a Pietroburgo, dopodiché ritornò in Lituania e scelse la vita del nobile di campagna. Oltre Dante (la sua è la prima traduzione completa data alla stampa in endecasillabi in rima irregolare), ha tradotto tra l'altro M. G. Vida, Orazio, Virgilio, Byron, Shakespeare, Goethe, Rousseau, Lamartine ed altri. La sua traduzione, accolta dalla critica piuttosto male, ebbe intanto altre due edizioni: in tre piccoli volumetti a Złoczów nel 1897-98 e a Varsavia, nel 1899, in un lussuoso volume illustrato da G. Doré.

²⁸ Vedi sopra nota 19. A. Świdarska (n. 1875 – m. 1963) lavorò negli anni 1918-1920 nel Ministero degli Esteri di Varsavia grazie alla sua conoscenza dell'inglese, ceco, francese, italiano, russo, spagnolo e tedesco. Tradusse la *Commedia* negli anni 1921-26. La prima notizia della sua traduzione viene data da M. Hornowska nella rivista „Bluszcz” del 1924. Due anni dopo „Przegląd Powszechny”, vol. 170, pp. 98-99, presentò i versi 43-117 del XI canto del *Paradiso* nella sua traduzione. L'intera opera ha dovuto però attendere oltre vent'anni per essere pubblicata a Cracovia nel 1947. Świdarska tradusse in terza rima in endecasillabi e la sua versione viene giudicata semplice, ma forse troppo divulgativa.

²⁹ J. I. Kraszewski, (1812-1887) tradusse il primo frammento della *Commedia* già nel 1845. Infatti il frammento dell'*Inferno* V farà da motto del suo romanzo *Pod włoskim niebem*, pubblicato a Leopoli quell'anno (seconda edizione 1872). L'intera opera di Dante venne da lui tradotta probabilmente negli anni 1864-5, tra Dresda e Blasewitz. Adoperò endecasillabi non rimati. Un saggio di questa traduzione, che comprendeva i tre ultimi canti del *Paradiso*, venne pubblicato sulla „Biblioteka Warszawska” nel 1866, col I. pp. 389-398. Altri frammenti vennero pubblicati nel „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego”, vol. V, 1869. Il manoscritto dell'intera traduzione, visto per l'ultima volta nel 1895 nella biblioteca del suo figlio Franciszek nel podere Pieńki, nel distretto di Starokonstantynów in Ucraina, è stato recentemente rintracciato e descritto con pubblicazione parziale del testo da: V. N. Vasilenko, *Pol'skie sud'by Dante v deviatnadcatom veke. Prolog k „utračennomu” perevodu J. K. Kraśewskogo*

„Božestvennoj Komediti”, „Ricerche Slavistiche”, XXXIX-XL, 1992-93, vol. II, pp. 231-262. Nonostante la richiesta non mi è stato possibile consultare il microfilm.

³⁰ Stefan Dębiński, nato nel 1840 a Partyń, nei dintorni di Tarnów, dove gli eventi del 1846 lasciarono i segni più profondi, morto nel 1921, tradusse la *Divina Commedia* a Firenze tra il 1902 e il 1903, in terza rima. Il manoscritto si trova nella Biblioteca Ossolineum di Breslavia (rkp. 4469 *Inferno*, 4470 *Purgatorio*, 4504 *Paradiso*). In tutto 471 pagine. Da giovane, studente di teologia a Roma, ospitò, una volta in pensione a Firenze, molti polacchi di passaggio. In questo modo divenne amico di M. Konopnicka, J. Malczewski, J. Mehoffer. Fu traduttore di Torquato Tasso e di Ludovico Ariosto. Scrisse in ottava rima un poema „dantesco”: *Sataniada. Wspomnienie krwawych dni roku 1846*, e anche un altro poema la cui protagonista è Caterina la Grande. La sua opera più importante rimane però *Rok 1846: kronika dworów szlacheckich zebrana na 50-letnią rocznicę smutnych wypadków lutego*, Jasło 1896.

³¹ J. M. Kowalski (n. 1871 – m. 1942) pubblicò la sua versione a Plock, nel 1932 (recte 19 luglio 1933), in terza rima in endecasillabi, adoperando le illustrazioni di G. Doré. Il testo lascia molto a desiderare, nonostante la espressa convinzione del traduttore che „questa traduzione non potrebbe essere migliore”. Kowalski era autore, inoltre, di un poema intitolato *Beatrycze* di chiara ispirazione dantesca e di un particolare commento del *Cantico dei cantici*, confiscato dalla censura con l'accusa di pornografia. A. Palmieri cercò di divulgare le idee dei Mariaviti in Italia in due articoli pubblicati tra il 1906 e il 1909.

³² A. Stanisławski, (n. 1817 – m. 1883) studente di giurisprudenza a Kiev nel 1834, nel 1842 laureatosi all'Università di Kazań, ivi fece la carriera universitaria fino a diventare professore nel 1851; tra il 1855 e il 1869 insegnò a Charkov, dopodiché tornò di nuovo a Kazań. Il III canto dell'*Inferno* lo pubblicò già nel 1862 nel „Pismo Zbiorowe Wileńskie”, 1862, pp. 128-132, in endecasillabi in rima bianca, però già prima, nel 1858 „Gazeta Warszawska” nei numeri 219-223 portò le sue versioni dell'*Inferno* I-II, VII, XXXI-XXXIII. Il frammento che citiamo sotto proviene dalla sua traduzione completa della *Divina Commedia*, stampata per la prima volta nel 1870 a Poznań, Dresda e Varsavia, nonché ristampata per intero a Cracovia nel 1887. Nel frattempo le prime tre terzine dell'*Inferno* vennero citate in codesta traduzione in Johann Scherr, *Historia literatury powszechnej*, Warszawa 1881, p. 479. La traduzione del Stanisławski è considerata la più fedele all'originale, però a causa della rima bianca, considerata poco poetica.

³³ Oltre al testo nei *Dzienniki*, esiste una traduzione francese con testo polacco a fronte: W. Gombrowicz, *Sur Dante. Traduit du polonais par Allan Kosko*, Genève, L'Herne, 1969, nonché la versione italiana W. Gombrowicz, *Su Dante*, a cura di R. Landau, Milano, Sugar Editore, 1969. Sugli echi di tutta la vicenda vedi F. M. Cataluccio, *Gombrowicz in Italia*, in *La letteratura polacca contemporanea in Italia. Itinerari d'una presenza. A cura di P. Marchesani. Studi in memoria di Marina Bersano Begey*, Roma, La Fenice Edizioni, 1994, pp. 97-98. Il testo di Gombrowicz ha fatto da protagonista di una spiritosa rilettura fatta da Giovanni Pampiglione il 17 marzo del 1994 nell'Istituto Polacco di Cultura a Roma.

³⁴ Per consolare l'amico Jacek Sokolski che invano per il suo libro *Staropolskie zaświaty*, Wrocław, 1991, cercava le traduzioni di Dante, offriamogli questa che potrebbe essere di un Baka *neoredivivus*.

Nie do Boga Tędy droga,
Ale w ludy Bez uludy,
Tam gdzie trwoga. Koźła noga.

Pan mnie zrobił, Nie ozdobił.
Ten coś kocha Jak macocha:
Umny, srogi Bóg nad Bogi.

Prócz wiecznego Nic stałego
Tu nie stało I mnieć mało.
Rzuć nadzieje Przed wierzeje.

Luigi MARINELLI

QUANTI *PASTORI FIDI* NELL'ARCADIA SARMATICA?

Quanti Adoni, quanti Aminta, quante Silvie, Dafni, Ermide, e quanti Mirtilli ormai dimenticati popolavano l'Arcadia sarmatica?

Già il nome di questo boschetto non ancora del tutto sverginato, grazie alla maggior attrazione degli storici letterari per le fortezze e i santuari dell'„arme pietose”, della *wojna pobożna* antiturca, antisvedese, anticosacco-russa, già il nome di questo boschetto, l'Arcadia sarmatica, suona quasi come un *oxymoron*, abituati come siamo a vedere il sarmatismo seicentesco pressoché soltanto nei termini di quella guerra perenne e degli zoccoli d'oro dei cammelli e cavalli ossoliniani. Accorti interpretatori di questa corrente fondante la cultura e la tradizione letteraria polacca moderna, si sono però recentemente schierati in favore dell'esistenza di „almeno due sarmatismi” uno della *szlachta*, l'altro dei magnati¹. Accanto a questa distinzione sociologica, se ne potrebbero tuttavia proporre altre, magari a carattere più specificamente letterario o comunque culturale. Quanto al modello antropologico, se il doppio volto del barocco è ben rappresentato nei due personaggi chiave dell'eroe e del pastore, mi è capitato di scrivere altrove che lo *janusowe oblicze* del sarmatismo potrebbe essere altrettanto identificato nell'irrisolubilità del conflitto fra quei due stessi archetipi classici: „Postanowilem tu pasterską chatę nad źródłami”, scrive a un amico a Loreto il Gran Maresciallo della Corona e autore di *Silvia e Erminia* Stanisław Herakliusz Lubomirski – figlio di quel Jerzy Sebastian, autore del sanguinoso *rokosz* che da lui prese il nome, come forse di una traduzione del *Pastor fido*, rimasta invece anonima, che potrebbe avere molto a che fare con ciò che diremo in questa sede². A proposito di capanne di pastori, sorgenti e simili accessori del paesaggio „arcadico-nobiliare”, „la stessa nota” – commenta Mariusz Karpowicz – „risuona nell'atmosfera del palazzo di Wilanów” di Giovanni III e Marysieńka, il cui programma ideale si richiama alla IV ecloga vergiliana e che „nonostante tutto, ha più in comune con l'apoteosi della campagna felice che con l'elogio guerresco”³.

Ecco allora che, accanto a un sarmatismo eroico, incarnato da ultimo nel „cavaliere cristiano” (*rycerz chrześcijański*) Jan Sobieski – liberatore di Vienna e protagonista del *Dzieło Boskie albo Pieśni Wiednia wybawionego* di Wespazjan Kochowski, si potrebbe parlare anche di un sarmatismo pastorale, incarnato nello stesso Jan Sobieski, costruttore di Wilanów e protettore di scrittori e artisti, fra i quali quel Jerzy Siemiginowski che nell'alcova regale avrebbe raffigurato in pittura l'ideologia del „sarmatismo illuminato” di Giovanni III, tra elogio dell'agricoltura ed

elogio della Rosa di mariniana memoria, allegoria quest'ultima della regina francese Marysieńka, detta appunto „La Rose” nelle lettere del suo regale consorte⁴.

Un sarmatismo pastorale, dunque, che percorre, sotterraneamente nei manoscritti, o trionfalmente, come nel caso di Wilanów, tutto il Seicento polacco? Non è il caso di addentrarsi qui in una discussione che potrebbe deviare su sentieri polemici quella che vuol essere semplice presentazione di una nuova via aperta alla ricerca sul tema fecondo e facondo dell'italianismo pastorale polacco del Seicento. La nuova via è rappresentata dall'ormai definitiva presa d'atto, sia pure da parte di pochi specialisti, dell'esistenza di almeno due versioni polacche seicentesche del *Pastor fido* guariniano. (Su quell'*almeno* verterà la seconda parte di questa comunicazione). L'integralità di una delle due traduzioni è peraltro scoperta recentissima, considerato che ancora nel suo esemplare studio *Dalla fortuna del Pastor fido in Polonia* (1984) e successivamente, il sempre informatissimo Jan Ślaski, in mezzo alle molte incertezze relative a „tutte le traduzioni parziali dell'opera, disperse nei manoscritti, ed i relativi autori” riteneva „unico punto fermo” su tale questione la sola „traduzione anonima completa in lingua polacca del *Pastor fido* data alle stampe due volte nel 1694 e 1722”⁵.

L'esistenza di un'altra traduzione integrale, cronologicamente precedente, è stata invece pubblicamente annunciata per la prima volta da Wanda Roszkowska nel suo bell'articolo pubblicato nel *Festschrift* per Graciotti del 1990⁶. Come la Roszkowska avesse avuto l'informazione da chi scrive, il quale a sua volta l'aveva carpita a Julian Lewański, e perché quest'ultimo ne avesse fino ad allora taciuto, inducendo vari studiosi, e soprattutto Ślaski, nell'errore di considerare ancora frammentaria la traduzione, attribuendola, e anche qui errando, a Jan Smolik, è cosa che lasciamo agli Sherlock Holmes della filologia. Fatto sta che, una volta individuato il manoscritto e recuperato il microfilm alla Biblioteca Baworowski di Leopoli⁷, questa di oggi vuol essere dunque la prima parzialissima presentazione dello *status quaestionis* relativo a quest'altra traduzione integrale, rimasta manoscritta e anonima, del dramma pastorale guariniano.

In tal senso mi piace sottolineare qui in primo luogo il caso non isolato della doppia versione polacca seicentesca di un medesimo capolavoro italiano. Ho segnalato a suo tempo la stessa felice occorrenza a proposito della doppia traduzione, anonima e morsztyniana, del IV canto dell'*Adone*, la *Novelletta* su Psiche. Confermando così l'idea che già ci eravamo fatta sul carattere eminentemente translatorio della migliore poesia polacca del XVII secolo, l'accostarsi di questa nuova versione guariniana a quella già più nota e a stampa di fine Seicento, dà ora adito a nuovi giochi ecdotici, critici e traduttologici e – se ce ne fosse bisogno – dà forza all'immagine di una cultura letteraria polacca seicentesca ben presente e più che mai *à la page* nel contesto delle altre letterature del barocco europeo. Si tratta di quel fenomeno che Wanda Roszkowska ha giustamente chiamato la „niezwykła chłonność polskiego „ryнку literackiego” na zjawiska kluczowe w płaszczyźnie europejskiej”⁸. Una *ricettività* davvero *straordinaria* del „mercato letterario” polacco, se anche, e forse soprattutto, grazie al circuito manoscritto della distribuzione

letteraria opere esplicitamente messe all'Indice, come *L'Adone* del Marino, o comunque condannate dalle gerarchie, come il *Pastor fido* guariniano, poterono avere anche più d'una traduzione in polacco. Vale infatti la pena di ricordare con Ginguené e De Sanctis, che non altri se non il Cardinal Bellarmino ebbe a dire „aver fatto il Guarini altrettanto male alla cristianità col suo *Pastor fido* che Lutero e Calvino con le loro eresie”⁹. Ma fortunatamente sia i singoli sia i gruppi sociali non si sono sempre strettamente attenuti nella storia all'autorevole e autoritario insegnamento morale della *Sancta Mater Ecclesia* e il *Pastor fido* fu tra le opere più lette, rappresentate e tradotte in tutte le lingue d'Europa¹⁰. Non sembreranno dunque tanto esagerate, ancorché fino ad oggi incontrollate, le avvertenze di Windakiewicz e Krzyżanowski sull'esistenza di più versioni polacche del *Pastor fido* (da tre a cinque)¹¹. Questa „straordinaria ricettività del mercato letterario polacco” nei confronti della tragicommedia del Guarini non sarebbe che la variante locale di un fenomeno paneuropeo che, come tale, può essere studiato soltanto in una prospettiva la più vastamente comparatistica.

Tuttavia in questa sede limitiamo il nostro punto di vista al solo interscambio italo-polacco e in particolare alla traduzione rimasta fin qui sconosciuta, almeno nella sua integralità.

Non mi posso soffermare sull'aspetto strettamente testuale dell'opera in questione e tantomeno sul problema dell'attribuzione, quest'ultimo già in parte affrontato, senza giungere a un esito certo, nel citato articolo di Wanda Roszkowska apparso nel *Festschrift* graciottiano del '90. La collazione, ancorché possibile solo parzialmente, dei due manoscritti, quello mutilo scoperto a suo tempo dal solito Brückner e conservato presso la Biblioteca Ossolineum di Breslavia¹² e quello col testo integrale di Leopoli, consentirà uno studio delle varianti, che certamente potrà essere di grande aiuto anche nel definitivo ristabilimento dell'identità dell'autore della traduzione, sempre che – ed è questo il problema sul quale concluderemo la presente comunicazione – si tratti di un solo autore e di una sola traduzione. Ugualmente importante – ancorché fosse mera annotazione di copista – appare la precisa datazione in *explicit* al manoscritto leopolitano: *Anno Domini 1664, Die 18 februarii*.

Dato il tema specifico del nostro Convegno, mi permetterò invece di segnalare talune caratteristiche di questa traduzione sconosciuta e, reimpiegando un semplice procedimento di comparazione testuale, che in altra sede mi dette risulati insospettati¹³, metterò a confronto alcuni brani scelti di questa (o piuttosto – come vedremo – di queste) coi medesimi passi nell'altra versione a stampa del *Pastor fido*, com'è noto, attribuita alternativamente a Jerzy Sebastian Lubomirski o a suo figlio Stanisław Herakliusz Lubomirski. Chi avrà la bontà e la pazienza di seguirmi in questo nuovo periplo traduttivo capirà che anche in questo caso le sorprese e i nuovi ritrovamenti saranno di non poco conto.

Da una caccia al cinghiale – nella tradizione simbolo della violenza e della mostruosità „di natura e delle selve”, cioè del mondo, prende mosca l'appello del

nobile pastore Silvio a cercare „in picciol giro (...) largo campo al valor nostro”, non prima tuttavia di una doverosa preghiera agli dèi, ché (PF I 1, p. 70):

Chi ben comincia ha la metà dell'opra;
né si comincia ben se non dal Cielo.

Queste due sentenze dell'appello di Silvio trovano immediata espressione nel polacco (B c. 195):

Wszak kto dobrze chce skończyć, dobrze począć trzeba,
a począć się nie może lepiej, jak od Nieba.

Si direbbe una traduzione esemplare, per il mantenimento delle clausole italiane (*opra/Cielo*) nella rima baciata polacca (*trzeba/Nieba*), dell'anafora del verbo *comincia* (*począć/począć*), e per il mantenimento dell'intonazione gnomica dei due versi anche attraverso la regolarità del ritmo e della cesura.

Se allarghiamo la visuale a tutta la battuta iniziale di Silvio, scopriamo tuttavia alcune novità introdotte nel testo polacco dallo stesso personaggio, il cui tono sembra più sottolineare le sue origini nobiliari (essendo figlio di Montano, sacerdote di Diana, è diretto discendente di Ercole) che non la sua condizione pastoral-venatoria. Ecco che (PF I 1, pp. 69-70):

quel terribil cinghiale,
quel mostro di natura e de le selve,
quel sì vasto e sì fero
e per le piaghe altrui
sì noto abitator de l'Erimanto,
strage de le campagne
e terror dei bifolchi...

diviene semplicemente (B c. 195):

...odyńca straszego,
cud natury, strach ludzki i państwa tego.

La riduzione del numero degli epiteti e, ad un tempo, la loro amplificazione alla condizione umana (*strach ludzki*), nonché soprattutto l'immissione di un elemento politico (*i państwa tego*) assente nell'originale italiano, ci rimanda a una retorica altra da quella idillico-pastorale del Guarini, un'impressione rafforzata anche dall'effetto „epico” dato nella versione polacca dal tridecasillabo a rima baciata, soluzione anche questa piuttosto tipica nelle traduzioni seicentesche rispetto alla libera orchestrazione madrigalesca dei settenari ed endecasillabi più o meno sciolti dell'originale.

Se volessimo richiamarci a quella ben nota dicotomia dell'eroe e del pastore che Sante Gracioti ha ripreso da August Buck per definire „il doppio volto del barocco”¹⁴ si direbbe che, fin dalla sua prima scena, questo *Pastor fido* polacco è un po' più eroico e meno pastorale del suo modello italiano, o quanto meno che

in traduzione i due archetipi scoprono maggiormente la loro conflittuale comprensione e interscambiabilità; è così anche per il luogo metastorico o astorico (l'Arcadia), che sembra qui disvelare maggiormente la sua doppiezza, recuperando una non del tutto impreveduta attualità: ci troviamo in Arcadia, sì, ma in un'„arcadia sarmatica“. Ecco allora che il padre di Silvio, il sacerdote Montano, comanda al servo Dameta di sacrificare un toro all'antenato Ercole (PF I 4, pp. 98-99):

Tu va', fido Dameta,
scegli tosto un torello,
di quanti n'abbia la feconda mandra
il più morbido e bello;

ma il suo „cugino“ polacco, Montan, col richiamo alla proprietà del *folwark* aggiunge un elemento tipicamente sarmatico-nobiliare (B c. 210 v):

Idź ty, wierny Dameta, obierz cudniejszego
byczka ze wszytkiej trzody folwarku mojego.

Come avrebbe detto Jadwiga Sokołowska¹⁵, *l'ethos campagnolo* e il mito *idillico* sembrano qui confondersi con l'altra metà dell'*ethos* nobiliare seicentesco, e cioè con *l'ethos cavalleresco* e il mito *eroico*, in un processo di „sarmatizzazione“ che, al solito, coinvolge altri importanti elementi della sfera *res*, come quello dei costumi. Quale esempio perspicuo, si veda la classica tirata misogina del Satiro (PF I 5) che nega alle donne qualsivoglia sincerità di sentimento e attaccamento se non alla „pompa (...) d'un miniato volto“ (in polacco: „pompa tylko ukochana, / Na wyciągłym obliczu skóra malowana“), smanirose come sono di (PF I 5, p. 101):

... tinger d'oro un'insensata chioma
e d'una parte, in mille nodi attorta,
infrascarne la fronte;...
il vederti talor con un pennello
pinger le guance ed occultar le mende
di natura e del tempo; e veder come il livido pallor fai parer d'ostro,
le rughe appiani e 'l bruno imbianchi, e togli
col difetto il difetto, anzi l'accresci.

Nel testo polacco l'elemento comico-grottesco della tirata antifemminile sembra come arricchirsi: il „livido pallor“ scopre qui delle „spłowiełe blizny“ („cicatrici illividite“), che possono far pensare a un che di sifilitico, i capelli, già tinti d'oro, sembrano ingrigirsi, e le ciglia vengono lisciate con lo sputo (B c. 211 v):

... tylko wyciągnąć czoło maglowane,
włosy strefić, brwi zczernić śliną umuskane...
... patrzeć...
gdź defekty piękności farbami maluje,
kiedy zmarszczki wyciąga, by się młodszą zdała
a wdzięku sznurowaną twarzą więcej miała,

kiedy spłowiałe blizny bielidłem szoruje,
<...> defektem defekt znosząc, maść maścią farbuje.

Se fino a questo momento ci siamo limitati a una fin troppo stringata lettura traduttologica, diventa invece inevitabile ora riferirsi ad aspetti strettamente testuali del brano preso in considerazione. In questo punto, infatti, e in generale a partire dalla terza scena dell'atto I, il manoscritto breslaviano (dal quale abbiamo trascritto la precedente citazione) e il manoscritto leopolitano divergono completamente. Ecco la lezione relativa allo stesso passo nel ms. di Leopoli (L. c. 25r-v):

Ale uzłoczyć tylko warkocz nierozumny,
a z jednej strony głowę swą ukędzierzawić
... patrzeć na cię,
a ty pędzłem jagody malujesz i metki
przyrodzenia i czasu poprawiasz, i kiedy
sinią bladość w rumieniec obracasz i, chcąc się
odmłodzić, brzydkie zmarszczki wyciągasz i blizny
spłowiałe swe szorujesz, i defekt defektem
chcesz znosić...

È chiaro a questo punto che più che di due varianti testuali, è più giusto parlare di due varianti traduttive o forse anche, più semplicemente, di due diverse traduzioni, distanti fra loro, data la configurazione a verso libero con largo impiego di spezzature forti nella lezione leopolitana, eppure congiunte da un qualche rapporto di intertestualità. Ma il vero *coup de theatre* nella vicenda testuale e translatoria del *Pastor fido*, o piuttosto, dei *Pastori fidi* polacchi, lo avremo soltanto dopo una lettura comparata dei due passi or ora citati con lo stesso brano quale appare nell'edizione a stampa del 1694/1722, cioè in quella che finora era considerata l'unica versione polacca completa della tragicommedia guariniana, e che invece, in base a ciò che andiamo ora a dire, si potrebbe piuttosto configurare come una terza macrovariante traduttiva di un testo-base polacco passato attraverso varie fasi di rielaborazione.

Ecco dunque i versi corrispondenti al brano del Satiro già citato due volte nelle diverse lezioni dei mss. breslaviano e leopolitano, e ora in quella a stampa di Toruń (T pp. 54-55):

Ale to twój konszt włosem pozłożonym
warkoczem martwym w pierścienie plecionym
i z jednej strony ukędzierzawioną
głową...
...poglądać
gdy pędzłem szpetne jagody malujesz,
skazy natury i lat poprawujesz,
gdy sinią bladość rumianym zakrywasz
wdziękiem, a starość młodością odziewasz

chytrze postacią, gdy marszczki zgrzybiałe
 wyciągasz, blizny już pożółkniałe
 maścisz dla szpetnej żądze przychęcenia,
 defektem lecząc defekt przyrodzenia.

Perché l'apparato esemplificativo della nostra argomentazione non sembri troppo ridotto, pur dovendo esserlo qui per forza di cose, mi permetto di proporre a mo' di sondaggio un altro caso di „lettura lenta comparata”, tratto dal coro finale del I atto, che rappresenta un'invocazione alla potenza del fato (PF I coro, p. 104):

Oh nel seno di Giove alta e possente
 legge scritta, anzi nata,
 la cui soave e amorosa forza
 verso quel ben che, non inteso, sente
 ogni cosa creata,
 gli animi inchina e la natura sforza!

Nel ms. breslaviano, col solito procedimento riduttivo (B c. 213 v):

W łonie Jowisza prawo napisane
 albo wyrokiem wieczności podane,
 którego siła naturę kieruje
 tam, gdzie dobro swe nieznanome czuje!

Nel ms. di Leopoli, stavolta con endecasillabi a rima baciata (L c. 28):

Prawo na łonie Jowisza spisane
 możne, wysokie, od wieków trzymane,
 którego siła słodka i miłosna
 naturę pędzi tam, kędy radosna,
 w dobre nieznane ślania i kieruje
 serce ludzkie, że pozna i czuje!

Infine nel testo a stampa di Toruń, che grazie a una maggiore libertà nella disposizione delle rime, cerca di riprodurre l'andamento madrigalesco dell'originale italiano (T p. 59):

Przedwieczne prawo w wszechmocnym wyrte
 mądrości łonie Jowisza wielkiego,
 który wszelakiej natury stworzonej
 wolą kieruje, i chciwością skryte,
 słodką zniewala dekretu miłego
 władzą, styrując jej rząd przyrodzony!

Perfino una lettura veloce, ancorché „mirata” come la nostra, permette di scorgere come in entrambi i casi citati il testo a stampa del 1694-1722, a tratti e a gradi diversi, sia assai vicino alla variante manoscritta leopolitana del 1664, mentre l'altra variante manoscritta, quella breslaviana scoperta a suo tempo dal Brückner,

potrebbe apparire quasi come una soluzione intermedia ed equidistante da quelle. Questa nuova constatazione, una volta avvalorata da una lettura comparata di più vasto respiro che non v'è tempo né spazio qui per proporre, potrebbe anche portare a una soluzione definitiva del problema riguardante il numero dei *Pastori fidi* nell'Arcadia sarmatica, un enigma che ha occupato le menti di studiosi quali Brückner, Windakiewicz, Krzyżanowski, Roszkowska (la cui attribuzione del frammento breslaviano a Żurawiński sarà da ridiscutere in altra sede) e, da ultimo, soprattutto Jan Ślaski nei suoi al solito eruditissimi e numerosi interventi sul *Pastor fido* in Polonia, su Jan Smolik, quale altro presunto autore del frammento breslaviano, e sull'italianismo seicentesco. Se la „collazione traduttiva” a tappeto delle tre versioni del *Pastor fido* (due integrali e una parziale) di cui disponiamo darà l'esito che credo, potrebbe risultare allora che ci troviamo di fronte non a due o tre diverse traduzioni della tragicommedia guariniana, ma piuttosto a un processo traduttivo distinto in almeno tre fasi, spesso assai lontane fra loro, ma in qualche modo interdipendenti, e cioè:

1) quella testimoniata dal ms. leopolitano datato 1664, in tridecasillabi sciolti, e con solo le parti corali in endecasillabi a rima baciata;

2) quella parziale, testimoniata dal ms. breslaviano, che corrisponde con poche varianti alla precedente solo per le prime due scene dell'atto I, e in seguito si configura piuttosto come un rifacimento totale, interamente composto, tranne che per i cori, che sono anche qui in endecasillabi a rima baciata, in tridecasillabi a rima baciata;

3) quella testimoniata dalle due edizioni a stampa del 1694 e 1722, che potrebbe anche questa essere una revisione integrale, un totale rifacimento, della stessa o d'altra mano, della versione datata 1664 nel manoscritto leopolitano.

Quando e se tutto questo fosse provato con certezza, porterebbe con sé ovviamente anche un'inevitabile ricaduta sul piano dell'attribuzione del *Pastor fido*, anzi, dei *Pastori fidi* polacchi. Certo, pensando alla persistente attribuzione, almeno per quanto concerne l'edizione a stampa, a Jerzy Lubomirski, non può non tornare fin d'ora alla memoria quella relazione del siciliano Sebastiano Cefali, segretario del Gran Maresciallo della Corona e partecipante al suo *rokosz*, nonché tutore del figlio di quello, Stanisław Herakliusz, laddove Cefali elogia il suo signore:

È soggetto intelligentissimo, ornato di molte scienze e di grande erudizione. Scrive esquisitamente latino e nella propria lingua. Parla tedesco, spagnolo, francese e italiano. Tanto dell'italiano sa, che ha tradotto alcuni libri e particolarmente Il *Pastor fido*, ancorché non si sia contentato di farlo stampare¹⁶.

Si sa, il Seicento in Polonia – secondo la definizione del Brückner – è il „Wiek rękopisów”¹⁷, ma se Jerzy Sebastian Lubomirski non s'interessò o non „si contentò” – come dice il Cefali – di far stampare la sua traduzione guariniana, non si potrebbe supporre che il figlio, Stanisław Herakliusz, al quale per primo Józef Andrzej Załuski attribuì con forza quella stessa versione a stampa del 1694-1722¹⁸, abbia, per così

dire, portato a compimento l'opera del padre, dando alle stampe non la traduzione da quello composta almeno una trentina d'anni prima, ma rifacendola, ritraducendo daccapo il *Pastor fido*, già trasposto in polacco da Jerzy Sebastian; pubblicando cioè un testo nuovo, ma che in diverse parti ricorda assai da vicino quello precedente?

È con questa bella, ma non ancora sufficientemente provata supposizione che chiudo per ora il discorso sui *Pastori fidi* nell'Arcadia sarmatica, immaginando cioè che il lungo processo traduttivo che sembra sottostare alle tre versioni polacche da noi individuate del dramma pastorale guariniano sia anche dovuto alla partecipazione ad esso di almeno due persone assai vicine per gusti e interessi. Il caso felice di un figlio che raccoglie e moltiplica l'eredità anche letteraria del padre potrebbe essere la risposta all'interrogativo che ormai ci dobbiamo porre seriamente circa la vasta e profonda intertestualità che corre fra le versioni conosciute da tempo e quella da poco riscoperta del *Pastor fido* polacco.

NOTE

¹ Cfr. T. Chrzanowski, *Wędrowki po Sarmacji europejskiej*, Kraków, Znak, 1988, in partic. pp. 7-29. Mi permetto di rimandare anche ai miei „Appunti sul sarmatismo”, in L. M., *Appunti su sarmatismo italianismo ed europeismo nella poesia barocca polacca. Il ruolo di Marino e del marinismo*, in AAVV, *La nascita dell'Europa. Per una storia delle idee fra Italia e Polonia*, a c. di S. Graciotti, Firenze, Olschki, 1995, pp. 257-283.

² A fronte dell'ormai vasta bibliografia sul figlio Stanisław Herakliusz (siamo in attesa anche della prima raccolta delle sue opere poetiche, d'imminente pubblicazione a cura di Adam Karpiński), si deve registrare un'assenza di studi moderni sulla figura e l'attività non politica di Jerzy Sebastian Lubomirski, personaggio – come sappiamo – di non poco rilievo anche nelle lettere polacche seicentesche, se perfino Jan Andrzej Morsztyn faceva menzione della sua attività poetico-translatoria in *Lutnia* (cfr. *Utwory zebrane*, a c. di L. Kukulski, Warszawa, PIW, 1971, p. 76).

³ M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu*, Warszawa, PWN, 1986, pp. 143-144 (qui citata anche la lettera di S. H. Lubomirski, ms. 1077 dell'Archivio Bibl. PAN di Cracovia, riportata anche da noi nel testo).

⁴ Cfr. M. Karpowicz, *Sekretne treści warszawskich zabytków*, Warszawa, PIW, pp. 114-120.

⁵ Cfr. J. Ślaski, *Dalla fortuna del Pastor fido in Polonia*, in AAVV, *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*, a c. di M. Bristiger, J. Kowalczyk e J. Lipiński, Warszawa, PWN, 1984, p. 76. Pur restando sempre nel dubbio, Ślaski non ha abbandonato il punto di vista favorevole all'ipotesi brückneriana nemmeno nei suoi interventi successivi, compresi *Dalla storia della poesia polacca italianizzante fra il Rinascimento ed il Barocco (Jan Smolik)*, in AAVV, *Letteratura e filologia nei paesi slavi. Studi in onore di Sante Graciotti*, a c. di G. Brogi Bercoff, M. Capaldo, J. Jerkov Capaldo, E. Sgambati, Roma, Carucci, 1990, pp. 355-356 e il più recente *Poezja polska na przełomie Renesansu i Baroku między tradycją czarnołoską a włoską*, in AAVV, *Necessitas et ars. Studia staropolskie dedykowane Profesorowi Januszowi Pelcowi*, tom 1, Warszawa, Semper, 1993, p. 39.

⁶ Cfr. W. Roszkowska, *Na tropie autorstwa pierwszego przekładu „Pasterza wiernego” Baptysty Guarina*, in AAVV, *Filologia e letteratura nei paesi slavi*, cit., p. 309.

⁷ Ms. 740, cc. 1-162v (contiene una traduzione integrale del *Pastor fido*; le citazioni compaiono nel testo con la sigla L seguita dalla carta di riferimento).

⁸ W. Roszkowska, *art. cit.*, p. 299.

⁹ Cfr. Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a c. di N. Gallo, vol. II, Torino, Einaudi, 1971, p. 703 (informazione che il De Sanctis trae dall'*Istorie...* vol. VI del Ginguené).

¹⁰ Cfr. V. Rossi, *Battista Guarini ed il „Pastor fido”*. Studio biografico-critico con documenti inediti, Torino 1886. Si veda ora anche l'ampia bibliografia sulla fortuna europea della tragicommedia guariniana in appendice all'introduzione dell'edizione: G. Guarini, *Il pastor fido*, a c. di M. Guglielminetti, Milano, TEA, 1994, pp. 51-53. Le citazioni dal *Pastor fido* che compaiono nel testo con la sigla PF, atto, scena e pagina di riferimento, sono tratte da questa edizione.

¹¹ Cfr. J. Ślaski, *Jan Smolik i pisarze włoscy*, in Idem, *Wokół literatury włoskiej, węgierskiej i polskiej w epoce renesansu. Szkice komparatystyczne*, Warszawa, WUW, 1991, p. 242 n. 59.

¹² Ms. 3552/II, cc. 195-219 (contiene tutto il primo atto e la prima scena del secondo atto del *Pastor fido*; in questo caso le citazioni nel testo compaiono con la sigla B e la carta di riferimento). Cfr. A. Brückner, *Spuścizna rękopiśmienna po Wacławie Potockim*, „Rozprawy AU”, Wyd. Filolog., vol. 27, 1898, pp. 366-367.

¹³ Cfr. L. Marinelli, *Le due Psichi del Seicento polacco. Migrazioni del IV canto dell'„Adone”* (Mito, testo, tradizione; traduzione, parafrasi, furto; marinismo, italianismo, barocco), introduzione a: G. Marino/Anonimo, *La Novelletta/Bajka*, a c. di L. Marinelli, Parma, „Archivio Barocco”, 1992, pp. 36-41.

¹⁴ Cfr. S. Graciotti, *Il doppio volto del Barocco*, in AAVV, *Venezia e Ungheria nel contesto del Barocco europeo*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 181-191.

¹⁵ Cfr. J. Sokołowska, *Il mito barocco dei valori nazionali della cultura polacca e l'influsso della letteratura italiana*, in AAVV, *Barocco fra Italia e Polonia*, a c. di J. Ślaski, Warszawa, PWN, 1977, p. 260.

¹⁶ Citato in D. Caccamo, *Osservatori italiani della crisi polacca a metà del Seicento. La Relazione di S. Cefali e le Replicazioni di C. Masini*, in „Archivio storico italiano” 1974 (CXXXII), p. 317 in nota (la citazione è tratta dalla manoscritta *Relazione delle famiglie di Polonia* di S. Cefali, conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze, *Misc. Medicea*, filza 101, n. 16).

¹⁷ Sui vari aspetti della *Staropolska kultura rękopisu*, specie per il secolo XVII, si veda la silloge di studi così intitolata, a cura di H. Dziechcińska, Warszawa, IBL, 1990.

Nullo MINISSI

LA TRADUZIONE

Da qualche decennio abbondano saggi, articoli, commenti, annotazioni, libri, riviste, congressi, colloqui, riunioni e discussioni, tesi, dottorati e cattedre – s'è parlato anche d'un'intera università: tutti sulla traduzione. La traduzione è un'industria multinazionale e ramificata, un consolidato di varie imprese un poco sorelle, un poco tra loro invidiose e non sempre pacifiche. Solo che in letteratura la traduzione non esiste. Ciò naturalmente non ne impedisce la scienza o il commercio. Non si è forse fatto altrettanto con altrettanta dottrina e produzione libraria, seppure riservata, e laboratori, seppure segreti, sulla pietra filosofale benché la pietra filosofale non esistesse? Non si fa ancora lo stesso con eguale dovizia e con eguale varietà sullo spiritismo benché i fantasmi non esistano? Quello che importa dopotutto è il ragionamento, l'organizzazione, il lavoro, l'ammirazione pubblica e privata, non l'oggetto: se tutte le scienze dovessero avere un oggetto che ne faremmo di tanta parte della cultura moderna? Si pensi solo alla linguistica: non esistono forse marrismo, chomskysmo, neonostratico e glottalidismo? E tanti ne lascio da parte.

I latini, che rifecero i greci, di traduzione non discutevano e i greci, che abbiamo scelto a base della cultura occidentale (una base che mal si scorge sotto le sabbie di amemori dottrinarismi) neppure si preoccuparono gran che del tradurre. Il Medioevo impetuoso e calcolatore, pedante ed esaltato, dalle elucubrazioni ingenuie e le ingenuità astruse, dalle sfrenatezze raziocinanti e i rapimenti mistici, il Medioevo universalistico che riproponeva di tutto: la favola animale indiana, la novella indio-perso-araba, la filosofia delle scuole neoplatonico-neoaristotelico-cristiane (medesima tradizione ellenistico-romana con una punta magica ed esoterica in più) e gli scientismi ignoti ad esse venuti d'ogni dove; il Medioevo insomma, che in Occidente fu tanto composito quanto la letteratura mongola classica nell'Asia centrale, non s'interrogò sulla traduzione. Eppure la lirica romanza riveste le forme della poesia araba, la filosofia scolastica calca quella arabo-persiana, la fede monacale s'esalta del miraggio d'un paradiso – „giardino“, persiano che la sacra architettura riplasma – e il cavaliere tra amori e battaglie insegue cristianissimamente il mito zoroastriano del Graal.

La traduzione come tema nasce con l'Umanesimo.

Plauto o Terenzio non hanno dibattuto come adattare i comici greci, ma gli umanisti francesi discussero dell'arte di tradurre i tragici. A polemizzare però non furono gli umanisti poeti ma gli umanisti letterati. Almeno questi ardenti teorizzatori

hanno lasciato bei testi di autori antichi in lingua nuova. Dopo l'Umanesimo e dopo i letterati, senza applicarsi a tradurre dissertarono di traduzione i filosofi: Port Royal in testa. Però erano filosofi diversi dai sistematici, che compilano opere esaurienti quanto i manuali di contabilità e repulsive quanto le istruzioni dei computers. Quelli scrivevano a getti, a zampilli, a frammenti e illuminazioni, amavano la discontinuità, la rottura, lo svagare e il divagare, il salto che riprecipita inatteso e giusto nel filo dritto d'un rigoroso percorso. E dopo i filosofi ora ne discettano i professori, gli aspiranti professori e i linguisti che non aspirano a nulla perché sono tutto.

*

Nella realtà letteraria invece della traduzione esiste un testo nuovo con lo stesso tema, lo stesso gusto, la stessa aura, lo stesso vigore, le stesse mancanze, la stessa poesia; però in un'altra lingua, la quale si connatura col testo antico, lo nutre e vi si nutre, non lo rinverde perché verde è ancora ma aggiunge altro verde di nuove foglie. Tradurre è amare e vivere un testo; tradurre è dialogare, emulare e ripetere, interpretare la stessa storia con le stesse movenze ed eguale slancio; tradurre è avventura lungo un cammino tracciato: viaggio fascinoso, senza cui a chi traduce l'esistere sarebbe men sapido, senza cui l'esistere sarebbe stato più scialbo a chi lo immaginò per primo.

*

Le *FRASCHE* di Kochanowski sono uscite in italiano.

Sono – o sperano d'essere – esattamente come in polacco, salvo che qualche volta il testo è meno felice e qualche volta forse lo è più. Ma rigorosamente fedeli. Per questo là, dove il senso è dibattuto, possono servire di guida a un'interpretazione criticamente fondata. Perché la traduzione è il punto conclusivo e inequivoco d'un lavoro filologico e l'impegno ad una lettura precisa.

Darò qualche esempio del testo italiano.

Kochanowski in II, 11 ha tradotto fedelmente Marziale III, 75. L'italiano è fedele a entrambi:

II, 11 A PETRILLO

Da tempo non sta ritto né si dimena arzilla
Eppure con le dame bello è scherzar, Petrillo.
Gli unguenti butta via; gl'impiastri ed ogni sboscia
Per curar la daghetta ch'è riluttante e moscia.
A molta gente ancora questo non è palese:
Il costo di più sale quanto meno l'arnese.

Invece in I,4 Kochanowski rende Anacreonte in modo più libero. L'italiano rispetto al polacco libertà non si permette:

I, 4 DA ANACREONTE

Io sanguinose canterò battaglie,
Archì, spade, saette, cotte e maglie;
Il mio liuto Eros s'appella,
Figlio della Dea Bella.

Già rapito in nuovo accento,
Nuove corde ho allo strumento:
E già canto Merione
E lo svelto Sarpedone.

Ma, fedele, lo strumento,
Solo a Amor alza il concento;
Fiere guerre vi saluto,
Non vi ama il mio liuto.

Il paragone della rosa è elaborato da Kochanowski in due chiavi: una della tradizione epigrammatica, tratta della rosa caduta (I, 7), l'altra della tradizione lirica, tratta della rosa in fiore (II, 8).

I, 7 SU UNA VECCHIA

Con me scherzar vorresti or che declina,
Misera, l'età tua; per Dio, riposa!
Questo impara da te: cade la rosa,
Più nulla non si dà per la sua spina.

II, 8 LA ROSA

Coglieva i fiori Venere vezzosa quasi se
Potesse ancor del fascino aggiungere su sé.
Quello che sboccia florido al sorgere dell'aurora
Poi della sera al giungere subito si disfiore.
Strappa la rosa, o giovane, appena è in boccio ché
Rapidi gli anni fuggono, ricorda, anche per te.

Altro motivo della tradizione greca e bizantina è l'amore del vecchio per la giovane. Ecco un esempio:

III, 82 A UNA RAGAZZA

Bella fanciulla, non mi fuggire!
La rosea guancia ben può patire
La barba bianca: lo mostra questo
Di rose e gigli serto contesto.

Bella fanciulla, non mi fuggire!
Non suole il cuore incanutire;
Per bianco mento vigor non perde:
L'aglio, che è bianco, la coda ha verde.

Bella fanciulla, non mi fuggire!
Il vecchio gatto, stammi a sentire,
La coda ha dura. La quercia è forte
Anche se ha chiazze di foglie morte.

Chiudo con la *PREFAZIONE* sui criteri seguiti per il testo italiano:

COME TRADURRE KOCHANOWSKI

Se vuoi render Kochanowski
E il suo bel verso rimato,
La tua mente non attoschi
Il discorso ricercato
Che pretende per teoria
Riprodurre la Poesia.

I concetti siano tersi;
E lo stesso sentimento
Del fuggevole momento
Lieve esprimi in lievi versi;
Ma si legga nel profondo:
Vano è l'uomo e vano il mondo.

Questo basti. E le lezioni
Come far le traduzioni
Dona al vento e alla burrasca:
Credi a me, son solo frasca.

Joanna OKONIOWA

CONTRAPPOSIZIONI LESSICALI DI DIREZIONE NELLA LINGUA POLACCA INTESE COMPARATIVAMENTE

L'elaborato¹ si concentra sull'analisi comparativa del materiale lessicale che si riferisce all'ambito dei punti cardinali e delle lateralità dell'uomo. Considera il materiale polacco comparato con quello slavo e indoeuropeo. Tale confronto ha condotto alla scoperta di opposizioni semantiche che anch'esse sono divenute oggetto di osservazione scientifica. Racchiudiamo tutto ciò nella formula „contrapposizioni direzionali”, intendendo qui con „direzionale” ciò che indica i punti cardinali e le lateralità dell'individuo, il suo lato sinistro e destro.

Il lavoro tuttavia ha anche una dimensione più ampia. Mostra come tramite l'analisi dei fenomeni linguistici, in quanto manifestazione e forma di cultura, si possa svelare l'immagine che l'uomo ha del mondo. Tale immagine è antropocentrica, antropomorfa ed egocentrica. Si parte dal presupposto che l'immagine linguistica del mondo muova da un'originaria caratterizzazione spaziale. Tale caratterizzazione si manifesta nella motivazione dei lessemi, dei valori basilari e delle metafore.

L'impiego della contrapposizione semantica come criterio di selezione e di disposizione del materiale lessicale in un lavoro sui termini spaziali non è unicamente una questione compositiva, e neppure esprime la tendenza a suddivisioni binarie. Tale logica è stata imposta dal materiale stesso. Esso dunque ne rappresenta la controprova e il criterio di verità.

I fenomeni linguistici osservati sulla base del materiale lessicale concreto trovano la loro conferma in una piattaforma ampliata di ricerche. Le constatazioni dirette tratte dal materiale, riguardanti elementi del significato ricavati dalle denominazioni delle direzioni geografiche e delle direzioni spaziali dell'uomo, ricorrono in vari gruppi linguistici e in varie culture. Pur mantenendo tutta la sua infinita gamma di varianti, la lingua offre la prova dell'universalità dei processi psicologici e percettivi, così come dell'universalità dei meccanismi che presiedono alla formazione dei nomi.

La ricerca di elementi comuni nel mondo umano concerne anche le informazioni conservate nella lingua. Qui infatti è racchiusa la tendenza così squisitamente umana ad andare oltre il livello pratico dell'azione e delle esperienze sensoriali. Il fatto di racchiudere lo spazio „invisibile” in un sistema cosmico, magico, religioso rappresenta il tentativo di conferire al mondo un ordine e un significato.

Il cristianesimo ha fatto propri parecchi simboli più antichi. Uno di essi fu il sole. La nota questione della posizione delle chiese è collegata all'attribuzione all'oriente di un significato fondamentale. I Greci riconoscevano nel sole la causa delle differenziazioni climatiche. Poi si notò anche il contrasto tra il nord e il sud. Si creò tutta una mitologia relativa ai passaggi del sole lungo la volta celeste. Si incominciò a differenziare l'est dall'ovest. L'oriente (wschód) veniva inteso come luminosità, chiarezza, cielo, mentre l'occidente (zachód) come oscurità e terra.

Il materiale comparatistico indoeuropeo indica che le denominazioni dei punti cardinali sono etimologicamente collegate con la designazione delle posizioni del sole in cielo. Tali denominazioni in grande misura sono anche usate per determinare le fasi del giorno, e dunque il momento in cui il sole raggiunge una certa posizione. Cosicché „il tramonto del sole” indica anche la „sera”; „il sorgere del sole” „l'inizio del giorno”, il „mattino”; il „mezzogiorno” il „mezzo del giorno” (metà del giorno). Esiste anche un gruppo di denominazioni dei punti cardinali che mette in luce un legame motivante a seconda della posizione dell'uomo (del narratore). Cosicché „oriente” si ricollega al significato „di faccia, di fronte”; „occidente” al significato „dietro”; „mezzogiorno” a „destra”; „mezzanotte” a „sinistra”. Il fatto che non si tratti dell'unica soluzione possibile è messo in evidenza da fonti antico-iraniche, le quali hanno conservato lessemi con evidenti tracce che l'osservatore è rivolto con il viso verso sud, mentre ha le spalle a nord².

Un successivo gruppo indica il nome dei venti (gruppo in cui il motivo dominante è rappresentato dal nome delle costellazioni „settentrionali”; dall'„inverno”, dalla „metà della notte”; contrapposti al „mezzo del giorno”; „metà del giorno”; „mezzogiorno”).

Così ad es. si può ricordare il greco *boreas* – „il vento di settentrione”, lat. *septentrio* – l' „Orsa Maggiore (o Minore)”, lit. *šiaurė* – „vento di settentrione”, lat. *caurus* – „vento di nord-ovest”, ing. *nord* – forse collegato al greco *nerthro* – „sinistro”, *nerteros* „inferiore”, con il passaggio caratteristico „inferiore” → „peggiore” → „sinistro”.

Le denominazioni impiegate per esprimere il concetto di „oriente” sono motivate dai significati „basso” „mattino”, da verbi che designano „crescere”, „elevarsi, innalzarsi”, o anche „in avanti” „prima di, davanti a”. Cosicché il greco *eos* significa anche „in basso” oltre che „oriente”, similmente al lat. *aurora* „in basso”, „oriente”. Cfr. anche il lit. *aušra* „in basso”, in lett. *austrums* „oriente”. Il lat. *oriens* è un deverbale da *oriri* „innalzarsi, elevarsi”, similmente all'italiano *levante* da *levare*.

Analogamente *occidente* esprime il greco *hespera* „sera”, e „vespero”, lat. *occidens*, forma del verbo *occidere* „abbassarsi”, „calare, tramontare”.

Infine *mezzogiorno*, sud come punto cardinale si avvale di lessemi che indicano „il mezzo del giorno”, „la metà del giorno”. Altri etimi si ricollegano all'idea di (piovoso) „vento di mezzogiorno”, „regione solatia” come pure a „destro” e anche, in caso di orientamento diverso, „in avanti”. Come esempi si possono citare il greco *notios*, *noteros* „umido, piovoso”, *notia* „umidità, pioggia”, radice presunta preide. **nao* „scorrere, nuotare”, cfr. lat *nare* „nuotare”. Il lat. *meridies* deriva da „metà del

giorno". Analogamente l'it. *mezzogiorno*. Il lat. *auster* „vento del sud”, anche „sud”, l'antico-nordico *austr* significa „oriente”.

Affrontando la motivazione semantica per i significati „destro, dexter” e „sinistro, sinister” si nota chiaramente che il riferimento originario era quello alle mani (questo è uno degli argomenti a favore dell'originario antropomorfismo e antropocentrismo della lingua). Parecchi lessemi che si riferiscono al concetto di „destro” appartengono agli strati più antichi della lingua – in essi è difficile indicare legami chiari con le radici semantiche che ne costituiscono la motivazione. Taluni si collegano a concetti quali: „diritto, appropriato, regolare”, (in contrapposizione con: „erroneo”); „buono”, „più forte”, „più facile”, „più comodo”³.

Ad esempio la radice ide. **deks(i)* – con numerosi suffissi può essere collegata al significato „ottenere” (così risulta dal greco), la radice sanscrita si ricollega al vicino significato di „accogliere”, il lat. *directus*, il fr. *droit* hanno usato il significato „diritto”, l'antico nordico *hœgri* il significato „facile, comodo”, l'antico-inglese *swīpra* quello di „forte”, l'inglese medio e moderno *right* esprime il concetto di „diritto, appropriato”, come il latino *rectus*; il lit. *labas* significa „buono”.

Nel caso di „sinistro, sinister” non esiste una così vasta diffrazione di significati, ma si delineano anche qui chiaramente i legami tra il greco, il latino, le lingue celtiche, tra quelle baltiche e slave e tra quelle slave e indiane.

Taluni dei nomi si riferiscono alla sinistra, la mano „peggiore”, come a quella „più debole, inutile”, „invalida”, „storpia, storta”: si può qui scorgere il legame con il contrapposto „diritto”. Cfr. anche la motivazione etimologica dell'inglese *left* „sgraziato” – „stortato dalla parte sbagliata”.

Esiste anche un riferimento alla convinzione che la direzione sfavorevole sia „a sinistra”, il che comporta tra l'altro l'uso eufemistico di un „sostituto” dal significato opposto. Il male non deve essere nominato. La mano sinistra o la parte sinistra vengono definite come „buona”, „migliore”, „amichevole”, „favorevole”, „piacevole”. Così ad es. il gr. *aristeros* „migliore” o *eunomos* „dal buon nome”. Invece il greco *laios*, il lat. *laevus*, come comprova l'esempio lituano, si ricollega a „stortato”. Il lat. *sinister*, come mostra l'esempio sanscrito *sanīyān*, è, forse, esempio dell'eufemismo: „più utile”, „più comoda”, il sanscrito *savya*, *baoya* „sinistro” che ritroviamo nello slavo orientale e meridionale *šuj*, si ricollega probabilmente alla radice **seu* – „girare”, „far volgere”.

Il confronto tra i concetti usati per indicare i punti cardinali e le parti dell'uomo indica che le fasi del giorno, e dunque le determinazioni del tempo, sono le determinanti dei punti cardinali. Interviene una parziale identificazione, un sovrapporsi delle direzioni terrestri con le dimensioni laterali dell'uomo. Il sole è il punto centrale dei riferimenti nel mondo della lingua, le altre dimensioni si dispongono a seconda della posizione dell'uomo nei suoi confronti. „Oriente”, „mezzogiorno, sud” nonché „destro” hanno chiare caratteristiche spaziali, che vengono valutate positivamente. Si tratta di „parte anteriore”, „elevarsi”, „verso l'alto”, „diritto”. Corrispondentemente „occidente”, „mezzanotte, nord” e „sinistro” rappresentano „la parte posteriore”, „abbassarsi”, „stortura”.

Il mondo slavo non si distingue in particolare tra le lingue indoeuropee per quanto concerne i nomi collegati alle direzioni geografiche e ai lati del corpo umano. Prevalgono le espressioni che continuano le radici indoeuropee, e come risultato si riesce ad osservare dei meccanismi ravvicinati di nascita e funzionamento dei termini, di lessicalizzazione, di consunzione del significato etimologico, di passaggio dai significati concreti a quelli derivati, astratti. Il materiale polacco riferito al mondo slavo si presenta, in prevalenza, come continuazione del patrimonio slavo basilare. Perfino i termini slavi più arcaici sono testimoniati sia nei dialetti (come: *siewier, jug, desn, szuj*) sia nella lingua polacca storica (*karśniauy, krzywy*). Tra le varianti polacche si distinguono *od siebie* e *k sobie*, che esprimono corrispondentemente i nomi del lato destro e sinistro. Il loro carattere specificamente dialettale, accanto alla contemporanea „letterarietà” dei lessemi generali *prawy* e *lewy* potrebbe costituire la prova della genesi nativa. Meritano infine attenzione espressioni del tipo *po słońcu, pośród, na pośród*, che presentano l'evoluzione in polacco, similmente a *paciep, opacz, opak, zapak* e simili. All'influsso tedesco si devono collegare i lessemi: *ost, west, norda, zida* e le loro traduzioni.

L'analisi delle componenti dei gruppi lessicali che si accentrano attorno ai concetti „situato dalla parte destra, dexter”, „situato dalla parte sinistra, sinister”, „oriente”, „mezzogiorno, sud”, „occidente”, „mezzanotte, nord” conduce alla scoperta di una struttura semantica elementare tesa a separare gli elementi semantici spaziali di base che costituiscono i concetti indicati. Ogni volta il punto di riferimento rimane il materiale raccolto in parte del lavoro di documentazione.

I lessemi si raggruppano nella successione indicata qui sotto. L'ordine interno è condizionato dalla diffusione dei lessemi.

I. Concetto „destro, dexter”

Lessemi:

1. *prawy*
2. *desny*
3. *dobry*
4. *prosty*
5. *poślonny*
6. *od siebie*
7. *lice*

II. „sinistro, sinister”

1. *lewy*
2. *szuj*
3. *karśniauy*
4. *chudy*
5. *krzywy*
6. *opaczny*
7. *k sobie*
8. *nice*

III. „oriente"

1. *wschód*
2. *zychod*
3. *wychod*
4. *rano*
5. *jutro*
6. *ost*
7. *połoń*
8. *opacz(a)*

IV. „mezzogiorno, sud"

1. *południe*
2. *jug*
3. *zid(a)*
4. *połoń*

V. „occidente"

1. *zachód*
2. *wieczór*
3. *west*
4. *zapacz*

VI. „mezzanotte, nord"

1. *północ*
2. *siewier*
3. *norda*
4. *paciep*
5. *opacz*

I termini sopra presentati si concentrano attorno ad alcuni concetti, che sono:

1. „situato sul lato destro (*dexter*), a destra”;
2. „situato sul lato sinistro (*sinister*), a sinistra”;
3. „oriente”, „a oriente”;
4. „occidente”, „a occidente”;
5. „mezzogiorno, sud”, „a mezzogiorno, a sud”
6. „mezzanotte, nord”, „a mezzanotte, a nord”.

Si sono messi a confronto tali concetti da un punto di vista contemporaneo. Scavando a un livello più profondo li si può ricondurre a contrapposizioni spaziali che si dispongono in tre coppie:

1. Alto: Basso (ad es. *lice: nice*)
2. Davanti: Dietro (ad es. *południe: północ*)
3. Destra: Sinistra (ad es. *zachód: wschód*)

L'analisi del materiale lessicale mostra poi che le dimensioni laterali dell'uomo, e talvolta anche quelle laterali e geografiche (nel caso che la dimensione principale

sia ad es. il mezzogiorno, il parlante si pone con il viso verso questa direzione) sono meno importanti, e come risultato il livello precedente assume il seguente aspetto:

Alto: Basso
Davanti: Dietro

I termini usati in varie epoche e in varie regioni per esprimere il concetto 1): „situato dalla parte destra (*dexter*) presentano anche significati spaziali chiaramente definiti, quali la precisazione e la definizione del valore. Essi derivano dalla valorizzazione dello spazio. Inoltre rientrano nel gruppo:

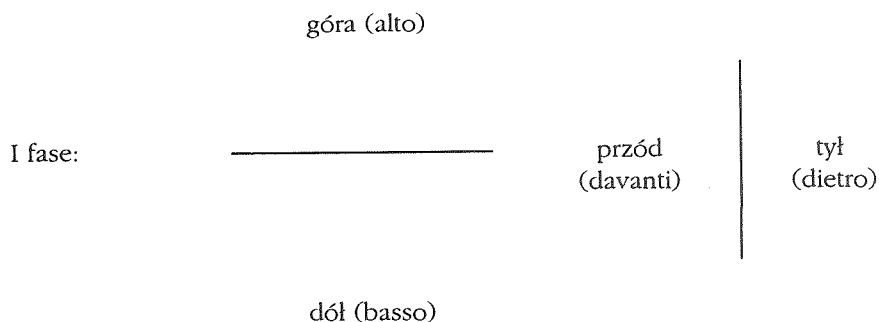
2. „diritto, piano, non inclinato, *directus*”;
3. „superficiale, superiore, frontale”;
4. „grande, abbondante, ampio”;
5. „appropriato, regolare, equo”;
6. „buono, *bonus*”.

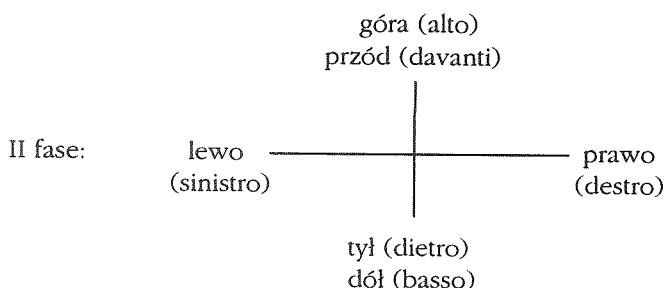
Analogamente il concetto „situato sul lato sinistro (*sinister*)” utilizza dei lessemi che contengono elementi significanti contrapposti rispetto a quelli precedenti, abbiamo dunque:

- 2a. „storto, incurvato, *curvus*”;
- 3a. „sottostante, posto in basso (inferiore), posteriore”;
- 4a. „piccolo, minuto, magro, sparuto”;
- 5a. „inverso, improprio”;
- 6a. „malvagio, *malus*”.

Da ciò risulta alquanto chiaramente il carattere fondamentale dello spazio e la sua valutazione pragmatica. Ciò che è buono è: „proste”, „górne”, „przednie”, „duże”, „obfite” (diritto, superiore, anteriore, grande, abbondante). Ciò che è male invece: „krzywe”, „dolne”, „tyłne”, „małe”, „chude” („skąpe”), „liche”) (storto, inferiore, posteriore, piccolo, magro (scarso), (scadente).

Tralasciando per il momento l'aspetto della valorizzazione dei concetti spaziali, soffermiamoci sulla graduale formazione delle fasi di concettualizzazione delle nozioni:





La I fase, con quattro dimensioni, è stata messa in evidenza nel sistema linguistico. E' espressa da preposizioni e prefissi (cfr. ad es. *na, pod, przed, za*).

La II fase si avvale di materiale lessicale dai cui significati „coglie” gli elementi utili: „diritto ovvero destro”, „buono ovvero destro”, „sano”, „appropriato”, „naturale ovvero destro” e così via. E al contrario: „storto, ovvero sinistro”, „magro”, „malato” ovvero „sinistro” e così via.

Conformemente all'intento di scoprire e renderci conto delle implicazioni linguistiche soffermiamoci sulle opposizioni semantiche osservabili nell'ambito del materiale succitato. Notiamo innanzitutto che la dicotomia percettiva che trova il suo riflesso nella lingua, si ricollega presumibilmente alle proprietà del cervello umano, alle dimensioni e alle caratteristiche del corpo umano, alla sua simmetria e alle sue asimmetrie.

Le dimensioni egocentriche, che si avvalgono di termini del tipo: *przód, tył, góra, dół, prawa, lewa* (oppure altrimenti: *przed siebie, za siebie, ku sobie, od siebie*) sono quelle maggiormente basilari. Come risulta dal materiale, in grande misura sono state lessicalizzate e desemantizzate, fatto che solitamente costituisce l'indice della loro arcaicità⁴.

Il materiale lessicale che costituisce l'oggetto del presente elaborato si dispone secondo coppie interiormente (semanticamente) contrapposte. Le mettiamo a confronto tenendo conto di: 1) contrapposizione nel loro uso; 2) contrasto delle unità significanti elementari. Così ad es. il lessema *prawy* compare nel significato di „diritto, *directus*”, e in quanto tale ha un corrispondente opposto per significato nel lessema *krzywy* nel senso di „storto, incurvato, *curvus*”. L'elenco qui proposto presenta i lessemi opposti per significato in varie regioni dell'area slava e in vari periodi della sua storia:

1. *desny: szuj*
2. *desny: lewy*
3. *prawy: lewy*
4. *prawy: chudy*
5. *prawy: krzywy*
6. *prawy: nice*
7. *dobry: chudy*
8. *dobry: lichy*
9. *prosty: krzywy*
10. *lice: lewy*

11. *lice: nice*
12. *od siebie: ku sobie*
13. *pościół: opak*
14. *południe: północ*
15. *pół dnia: pół nocy*
16. *jug: siewier*
17. *ciepły: zimny*
18. *miękki: twardy*
19. *góra: dół*
20. *przód: tył*
21. *pościół: paciep*
22. *wschód: zachód*
23. *rano: wieczór*

Il confronto comprende le corrispondenze lessicali delle opposizioni contrapposte dal punto di vista del significato. In esse si riscontrano alcune qualità, che possono essere definite come segue:

1. „situato dal lato destro: „situato dal lato sinistro”
2. „diritto, piano”: „curvo, incurvato”
3. „superficiale, superiore, frontale”: „sottostante, posto in basso (inferiore), posteriore”
4. „grande, abbondante, ampio”: „piccolo, minuto, magro”
5. „buono, *bonus*”: „malvagio, *malus*”
6. „appropriato, regolare, equo”: „inverso, improprio”
7. „rivolto verso di me”: „rivolto dall'altra parte”
8. „rivolto verso l'alto” „rivolto verso il basso (verso terra)”
9. „che si muove secondo il sole”: „che si muove contro il sole”
10. „innalzarsi”: „cadere”.

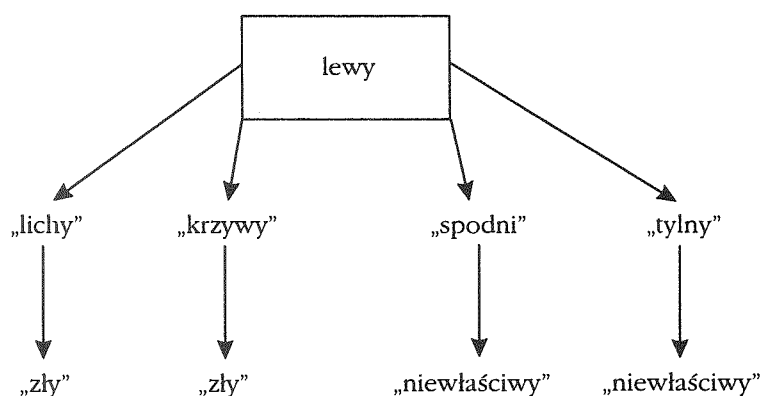
Cogliamo l'occasione per notare che i significati 1-6 hanno carattere statico (locativo), i significati 7-10 carattere dinamico (direzionale).

Gli elementi semantici di base citati (1-10) riordinano lo spazio dell'uomo unitamente ai punti cardinali. Costruiscono i concetti: „destro-sinistro”, „mezzanotte/nord-mezzogiorno/sud”, „oriente-occidente”. Dal punto di vista degli ambiti del significato tali concetti assumono un carattere gerarchico. Il complesso dei lessemi compresi nell'elenco rappresenta una scelta non casuale. I loro significati elementari entrano in relazione di subordinazione. Mettiamo dunque a confronto non soltanto i lessemi, ma addirittura anche gli elementi semantici di base (individuati tra le loro numerose utilizzazioni). Prendiamo nota dei concetti come significati fondamentali. Essi costruiscono i significati: „destra”, „sinistra”, „mezzanotte, nord”, „mezzogiorno, sud”, „oriente”, „occidente”.

Come risultato, nell'ambito di una sorta di inclusione, ci troviamo davanti a un „sovrapporsi” (e dunque anche a una coesistenza) di significati. Nel significato di

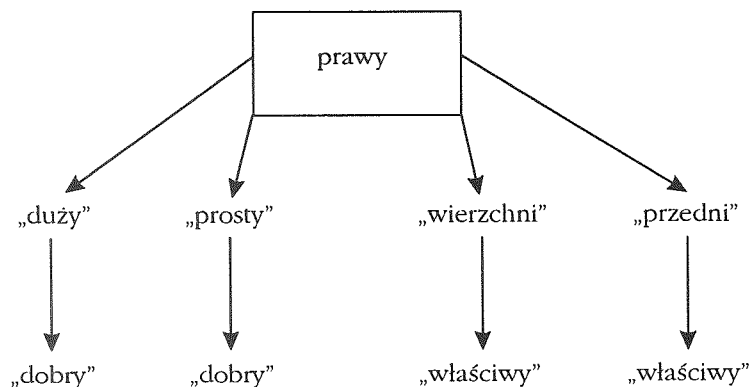
„sinistro” si colloca anche quello di „scadente”, „storto”, „inferiore”, „posteriore” (nb.: tutti esprimono qui un aspetto spaziale). Analogamente nel significato „scadente”, „storto” si colloca „malvagio” nel senso di „inferiore”, in „posteriore” si colloca „improprio”. Graficamente la cosa può essere rappresentata come segue:

a)



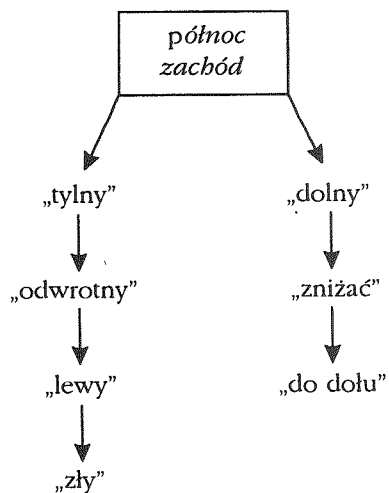
(Risultato: il lessema *lewy* coincide con „zły”, „niewłaściwy” / „malvagio”, „improprio”)

b)



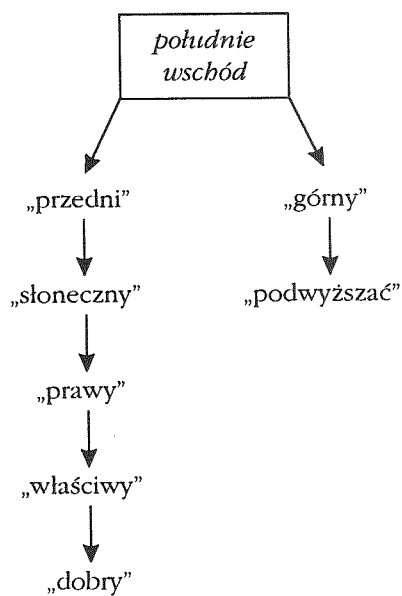
(Risultato: il lessema *prawy* coincide con „dobry”, „właściwy” / „buono, proprio, giusto”)

c)



(Risultato: i lessemi *północ, zachód* coincidono con „zły”, „skierowany w dół” / „malvagio”, „diretto verso il basso”)

d)



(Risultato: i lessemi *południe, wschód* coincidono con „dobry”, „skierowany do góry” / „buono”, „diretto verso l’alto”).

Presentati in questo modo, gli elementi semantici dai quali si formano i significati secondari, paiono chiaramente rivelare il meccanismo secondo cui viene attribuito un valore negativo oppure positivo, così come la genesi di una metafora onnipresente, che decide delle funzioni fondamentali della lingua.

Individuare la funzione del significato come categoria centrale della lingua, ispiratrice di nuovi indirizzi nella linguistica, ha consentito di formulare la metafora come „mezzo linguistico per conoscere e riflettere la realtà non linguistica”⁵.

In epoche alquanto antiche si è notato il carattere spaziale della metafora. Una metaforizzazione ovvia pare il trasferire i nomi riguardanti lo spazio in rapporti di tempo. D'altronde la medesima definizione di „metafora riguardante lo spazio” è propriamente un pleonismo, in quanto le metafore traggono origine principalmente dal vocabolario concernente appunto lo spazio.

Osserviamo fenomeni simili nell'ambito del materiale lessicale che costituisce l'oggetto di queste riflessioni. I significati spaziali originari sono di regola etimologici (spesso si riesce a riconoscerli soltanto dalla radice ide.) e al contempo il più delle volte concreti. Nel loro successivo sviluppo essi diventano figurati e astratti, quindi altrettanto metaforici. Nel contempo allentano sempre più chiaramente il legame con la spazialità.

trad. di Giovanna Bertone

NOTE

¹ J. Okoniowa, *Przeciwstawienia kierunkowe w języku polskim*, Prace Instytutu Języka Polskiego PAN 88, Kraków 1994.

² J. Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern-München 1949-1969; A. Walde, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch I*, Heidelberg 1938; M. Pfister, *Lessico etimologico italiano*, Wiesbaden 1984; G. Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*, Firenze 1967; C. Buck, *A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages*, Chicago 1949; A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1957; F. Sławski, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1952-; *Słownik prastłowiański*, red. F. Sławski, Kraków 1974-; *Etymologičeskij slovar' slavjanskich jazykov. Prastlawjanskij leksičeskij fond*, red. O. N. Trubačev, Moskva 1974-; M. Vasmer, *Russisches etymologisches Wörterbuch*, vol. I-III, Heidelberg 1953-1958; J. Holub, F. Kopečný, *Etymologický slovník jazyka českého*, Praha 1952; V. Machek, *Etymologický slovník jazyka českého*, 2 ed., Praha 1968.

³ Okoniowa, *op. cit.* pag. 54

⁴ J. Lyons, *Semantyka*, vol. 2, Warszawa 1989, pp. 297-298.

⁵ W. Chlebda, *Oksymoron. Z problemów językowych poznania rzeczywistości*, Opole 1985.

ABBREVIAZIONI

fr.	-	francese
gr.	-	greco
ide.	-	indoeuropeo
ing.	-	inglese
it.	-	italiano
lat.	-	latino
lett.	-	lettone
lit.	-	lituano
preide.	-	preindoeuropeo

Riccardo PICCHIO

OSSERVAZIONI SULLA SIMBIOSI DI LATINO E POLACCO FRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO

Questa mia breve riflessione su alcuni aspetti di una questione annosa, che resta cruciale per gli studi di polonistica, si rifà in gran parte alla comunicazione presentata da Claude Backvis ben trentasei anni fa al Primo congresso slavistico di Mosca e intitolata *Quelques remarques sur le bilinguisme latino-polonais dans la Pologne du seizième siècle*¹. Non solo il peso delle argomentazioni, ma anche il fervore polemico del polonista belga diedero allora l'impressione che stesse per aprirsi un grande dibattito. Il che non è poi accaduto. Il saggio di Backvis è tuttora citato e a volte anche lodato, ma le contrapposte tesi, evidenziate allora, non sono cambiate gran che.

Si direbbe che sia stato il clima politico della *Polska Ludowa*, se non ad impedire più nette prese di posizione, per lo meno a rendere disagiata il trattare di temi ideologicamente scabrosi, quali la „latinità”, l' „occidentalità”, nonché la „cattolicità” di gran parte della tradizione linguistico-culturale della Polonia. Oggi, l'atmosfera sembra più propizia alla ripresa di un vecchio discorso, su un tema che va ben oltre i confini della storia della lingua.

Reagendo ad atteggiamenti radicati in una critica di stampo patriottico-risorgimentale, il saggio di Backvis rivalutava al massimo la cultura latino-umanistica quale formante essenziale della cultura polacca moderna, a scapito del preteso vigore autonomo e democraticamente preponderante della tradizione indigena. Secondo Backvis, nella Polonia del primo Cinquecento, il latino, lungi dall'essere percepito dalle persone colte come una lingua straniera, era „une langue vivante, plastique, un moyen naturel d'expression”². Nell'aggettivo *naturel*, tipograficamente sottolineato, si trovava condensata la tesi di fondo.

La parte migliore della cultura polacca del Cinquecento era vista come un organismo nuovo, appena uscito di crisalide a conclusione d'una mirabile metamorfosi storico-culturale. Sin dalle prime righe, Backvis sottolinea la „rapidité vertigineuse et la vivacité exubérante avec lesquelles l'élite de la société polonaise acceda... à la culture humaniste”³. La latinità di quella cultura era paragonabile, più che a nuove vestimenta, ad un nuovo modo di esistere. Gli umanisti di Polonia, parlanti e scriventi in latino, risultavano superiori non solo ai polacchi del passato, ma anche a quanti, nella società contemporanea, non erano stati toccati dalla metamorfosi dell'umanesimo.

Il sostenere – contro l'opinione di non pochi storici e linguisti a cominciare da Witold Taszycki⁴ – che il latino era strumento di comunicazione colta incomparabilmente superiore al polacco, non equivaleva certo, per Backvis, al soggiacere ad un „pregiudizio” antinazionale e antipopolare⁵. Semmai, proprio il proporre paragoni tra l'immaturo idioma indigeno di Polonia e la lingua universale della latinità avrebbe dato l'impressione di un pregiudizio nazionalistico.

Vale la pena di precisare ancor più i contorni del quadro storico tracciato da Backvis, per raffrontarlo con la visione critica di quella che, convenzionalmente, chiamerò la „filologia nazionale” di Polonia. Il divario culturale creatosi fra l'élite umanistica e i loro meno raffinati compatrioti faceva pensare al polonista di Bruxelles che „... pendant la période qui va de 1507 à 1543, la société polonaise ait vécu en un état de véritable dicotomie culturelle, l'indice de clivage étant constitué précisément par la langue”⁶. I termini chiave *dicotomie* e *clivage* („scissura”, „scissione”) esprimono qui l'idea di fondo: il bilinguismo sarebbe caratteristica distintiva di una società divisa al punto che, come viene detto poche righe dopo, „au sein d'une même nation on avait momentanément deux communautés culturelles, non seulement hétérogènes mais à beaucoup d'égards antagonistes”⁷.

Questa visione di una cultura polacca intimamente divisa sembrerebbe, a prima vista, collocare la tesi di Backvis accanto a quelle tradizionali di vari altri studiosi, i quali concepivano il rapporto fra lingua polacca e lingua latina come uno scontro frontale, una lotta (*walka*) riflettente antagonismi non solo culturali, ma anche sociali: da una parte l'élite umanistica ed esterofila e dalla parte opposta una *szlachta* fieramente incolta e xenofoba. La *dicotomie* qui postulata è però d'altra natura: si presenta in proiezione non orizzontale, ma verticale, nel senso che le „due comunità culturali” coesistenti in Polonia non venivano a trovarsi una di fronte all'altra. Una era più in alto e l'altra più in basso, in scala gerarchica. Mentre poi, per gli esponenti della „filologia nazionale” polacca, i polonofoni erano in aperta „lotta” con i latinofoni dell'élite umanistica, il rapporto fra le due parti della dicotomia equivaleva per Backvis ad una nobile *compétition*. „On a trop parlé dans ces dernières années – scriveva lo studioso belga – d'une „lutte” – sans plus – menée contre le latin au bénéfice de la langue nationale: la seule lutte que nous attestent les documents et les textes c'est précisément cette compétition-là, née d'une respectueuse, affectueuse et admirative envie”⁸.

Manca, a questo punto, la parola che ora più ci attenderemmo e che avrebbe potuto indirizzare diversamente la discussione. Penso a „imitazione”, che era termine-concetto essenziale in quella che potremmo definire la dottrina modellistica dell'umanesimo. La „respectueuse, affectueuse envie”, ossia l'invidia intesa in senso buono come rivalità costruttiva, la passione emulativa del volgare polacco nei confronti del latino rientrava infatti negli schemi concettuali dell'umanesimo occidentale, condizionato com'era dai dibattiti sull'imitazione⁹. E il problema dell'imitazione era a sua volta alla base della questione della lingua, della poetica, della retorica e di ogni scienza del comportamento umano, dall'etica alla politica.

Un altro punto del lavoro di Backvis riguarda i rapporti fra latino e polacco e il cosiddetto „maccheronismo”. Il termine, come ha recentemente mostrato anche la

dissertazione di Janina Janas¹⁰, non sempre viene usato a proposito. Backvis parla di „maccheronismo” per indicare un modo di esprimersi ibrido, per cui il polonofono tendeva a servirsi di termini ed espressioni latine quando il volgare gli risultava insufficiente o inadeguato, o anche per combinare l'enfasi semantica con effetti stilistici. Sappiamo che questo latineggiare un po' pomposo era, per esempio, caratteristico delle diete. Backvis ne cerca un parallelo moderno nel parlar colloquiale del suo Belgio, dove non di rado chi parla in fiammingo arricchisce il proprio discorso con espressioni francesi. Per l'Italia potremmo riferirci ad effetti analoghi nell'uso misto di lingua e dialetto e anche potremmo riferirci al rapporto contestuale fra lingua nativa e inglese supranazionale nel linguaggio ibrido degli immigrati negli Stati Uniti d'America. Ciò che comunque più interessava a Backvis era l'intersecarsi di latino e di polacco anche a livello colloquiale: il che confutava efficacemente la tesi di una „lotta”, o contrapposizione continua, fra lingua nazionale-popolare e latino.

In verità queste tesi di Backvis, ridicibili a un „bilinguismo” nato insieme con la bipartizione gerarchica della Polonia rinascimentale – in cui la parte culturalmente inferiore modellava il proprio linguaggio sulla latinità dell'élite – non sono mai state efficacemente confutate: praticamente, sono rimaste fuori degli orizzonti storiografici sia dei linguisti che degli storici culturali di Polonia.

L'altra maggiore voce – che ha cercato di opporsi al dominante schematismo secondo cui, nel XVI secolo, solo combattendo il latino la lingua polacca avrebbe potuto conquistarsi un posto al sole – è stata quella di Wiktor Weintraub, autore non solo di un fine esame dei „due volti” (*dwa oblicza*, latino e polacco) di Jan Kochanowski¹¹, ma anche di un articolo, sotto non pochi aspetti rivelatore, intitolato *Łacińskie podłoże polskiej literatury XVI wieku (Il fondamento latino della letteratura polacca del XVI secolo)*¹².

Weintraub non si occupa specificamente di questioni linguistiche. Il *łacińskie podłoże*, a cui si riferisce, riguarda l'insieme della cultura rinascimentale; con particolare riguardo alla letteratura. A suo giudizio, c'era nell'Europa del Rinascimento una *nowożytna łacińska wspólnota kulturalna* (comunità culturale latina moderna), ossia una versione moderna della *latinitas*, che era capace (anche se Weintraub non lo afferma esplicitamente) di coordinare, riducendole a sistema, espressioni culturali di notevole diversità. Potevano far parte della *nowożytna łacińska wspólnota kulturalna* tanto la letteratura italiana quanto quella tedesca, francese o ceca nonché, s'intende, la nascente letteratura in volgare polacco¹³. Così anche la storia linguistica viene a trovare un suo ordinamento entro la più ampia visione storiografica proposta da Weintraub.

Le posizioni di Backvis e di Weintraub convergevano nell'idea che fra latino e polacco ci dovesse essere un rapporto di interscambio. Nessuno dei due studiosi, che operavano fuori della polonistica nazionale di Polonia (uno all'Università Libera di Bruxelles e l'altro a Harvard), accettava l'idea di uno scontro di lingue che, nel XVI secolo se non prima, avrebbe indotto il partito patriottico a combattere in stile nazional-risorgimentale per difendere la *vox populi* contro il latino.

Le tesi della corrente scientifica opposta, che chiamo „filologia nazionale” polacca, possono essere ricondotte – come già ho accennato – alla comune visione del rapporto latino-polacco in termini di *walka*, di scontro competitivo: visione che dipende a sua volta dal concepire la lingua letteraria solo come travestimento artificiale di un’entità naturale della „lingua nazionale-popolare” (*język narodowy*), con scarsa considerazione sia delle formanti storico-culturali che dell’autonomia segnica della comunicazione scritta¹⁴. Mentre le posizioni teoriche, che ho schematicamente esemplificato¹⁵ riferendomi a Backvis e a Weintraub, vedono nel latino la forza modellante di un vasto e complesso processo storico-linguistico e storico-culturale, quella che per brevità possiamo chiamare la „tesi del conflitto” vede nel latino un invasore storico, da ricacciare oltre i confini della patria linguistica, facendo conquistare alla lingua natia i capisaldi del potere, dalla scuola alla chiesa, dal parlamento al governo, dai tribunali alle aule dei dotti e dei poeti.

La fortuna della „tesi del conflitto” è stata molto favorita, nel nostro tempo, dall’enfasi posta sull’autonomia degli studi linguistici rispetto a quelli storico-culturali. Proprio perché considerato fattore „extralinguistico”, il continuo modellarsi della lingua nazionale-popolare sugli schemi retorici, sulle strutture ritmico-sintattiche nonché sulle gradazioni semantiche del latino ha attirato l’attenzione degli storici della lingua molto meno dell’evolversi interno del fonetismo, della morfologia nonché del lessico polacchi.

A monte di non pochi schemi di storia del rapporto fra latino e polacco sembrano esservi alcune prese posizioni di uno studioso tanto erudito quanto genialmente impulsivo quale fu Aleksander Brückner. La sua breve sintesi di *Storia della lingua polacca (Dzieje języka polskiego)*,¹⁶ scritta di getto all’inizio del secolo e riproposta in nuove edizioni fino agli anni del dopo-Stalin, è ricca di affermazioni audaci che, a prima vista, possono ancora disorientare, ma che, a ben vedere, fungono da pilastri di una costruzione storiografica tuttora in auge.

Una delle affermazioni più sconcertanti riguarda l’età medievale precedente il formarsi di una letteratura in lingua nazionale. Scrive Brückner: *Przed wiekiem XVI niema i mowy o wpływie łaciny na polszczyznę, stały one obok siebie, wręcz sobie obce*¹⁷. A prima vista, il sostenere che di influenze latine sul polacco medioevale non sia neanche il caso di parlare (*niema i mowy*) sembra quasi una boutade. Se ci si addentra però nel mondo ideale non solo di questo studioso, ma di gran parte dell’intelligenza polacca moderna fino ai nostri giorni, non solo non si ridimensiona l’apparente paradosso, ma si arriva anche a capire a che cosa tenda l’adozione di una simile prospettiva.

In verità, l’idea che, nel Medioevo, la lingua polacca vivesse di una sua vita autonoma rispetto al latino può sembrare suffragata dai documenti. Anche in anni più recenti, gli storici della lingua, da Lehr-Spławiński¹⁸ a Klemensiewicz,¹⁹ hanno insistito, come Brückner, sul fatto che i più antichi documenti riportano, in contesti latini, voci vernacole isolate da cui non si può trarre alcuna conclusione in merito alle strutture del polacco medioevale. L’osservazione è certo ben fondata per chi voglia fare la storia interna della lingua, seguendo l’evoluzione di fonetica e mor-

fologia. Il quadro si presenta però in una luce diversa se si bada alla storia esterna, ossia alla funzione socio-culturale della lingua.

In verità possiamo vedere, nell'inserimento di voci polacche in contesti latini, la prova che il latino aveva funzione di struttura modellante sin dal primo impiego scritto della lingua locale. Se nella *Bulla* dell'anno 1136²⁰ le voci locali si limitano ad un elenco di nomi, ben diverso è il caso delle *Kazania świętokrzyskie*, scoperte dallo stesso Brückner e risalenti, con buona probabilità, a prima del XIV secolo. La simbiosi latino-polacca è ben chiara, ad esempio, nel *Kazanie na dzień Bożego narodzenia* (Predica per il giorno di Natale), il cui esordio combina contestualmente la citazione del testo latino di *Matteo 1:21* con la sua traduzione-parafrasi:

Idzie tobie krol zbawiciel, iżby nas ot wieczne śmirci zbawił. (Salvum rex) faciet populum suum a peccatis eorum. Tet to, prawi, gdaż przydzie, zbawi (lud swój ot wielkich grzechow²¹...

La strutturazione fonico-sintattica della frase, marcata dalla serie rimico-asonantica *zbawiciel – zbawił – prawi – zbawi*, rivela qui un'imitazione retorica i cui modelli non sembrano affatto popolari, ma connessi con la tradizione di *ornatus* presente in Polonia almeno sin dai tempi di Gallus.

Sembrerebbe cosa evidente che, nella predicazione, lingua latina e lingua popolare non potevano essere disgiunte visto che, nella tradizione della Chiesa, la seconda doveva fungere da ausilio apostolico della prima. Eppure, dubbi sono sorti non solo fra gli studiosi polacchi, ma anche in seno ad altre filologie nazionali. Ciò sembra dovuto al vecchio pregiudizio secondo cui la Chiesa occidentale, a differenza di quella orientale, si sarebbe ostinata ad imporre universalmente il latino a tutto danno delle parlate locali. La realtà, come ho cercato di chiarire in altre occasioni, occupandomi della tradizione cirillicometodiana, risulta essere stata ben diversa: la Chiesa romana ha sempre favorito l'uso apostolico delle parlate slave, pur insistendo sulla loro funzione subordinata nei confronti della lingua sacra²² proprio la dottrina e la prassi dell'apostolato romano possono essere adottati – contro la tesi brückneriana – come prova dell'armonico vincolo che, sin dalle origini, sembra avere regolato i rapporti fra latino e usi linguistici indigeni nella Polonia dei primi secoli.

La migliore formulazione della „tesi del conflitto” fra latino e polacco è contenuta nei lavori di Maria Renata Mayenowa. Mi riferisco in particolare all'introduzione al volume bibliografico approntato, nel 1955, da Barbara Otwinowska, Lucylla Pszczołowska e Jadwiga Puznina col titolo *Walka o język w życiu i literaturze staropolskiej* (La lotta per la lingua nella vita e nella letteratura polacca antica)²³, nonché all'ampio saggio *Aspects of the Language Question in Poland from the Middle of the Fifteenth Century to the Third Decade of the Nineteenth Century*, compreso nel primo volume della raccolta di studi *Aspects of the Slavic Language Question*, che la Yale University ha pubblicato a cura mia e di Harvey Goldblatt nel 1984²⁴.

A dire il vero, pur insistendo sulla battaglia linguistica condotta dalla *szlachta* contro la lingua latina, vista come *główny antagonistą polszczyzny*²⁵, la Mayenowa,

già nel 1955, moderava sensibilmente le tesi risalenti al Brückner, notando che la superiorità del latino era riconosciuta persino dai più ardenti difensori (*najgorętsi obrońcy*)²⁶ della lingua patria. A mio giudizio, questa ammissione-constatazione spiana la via verso un'ancor più realistica correzione dello schema concettuale su cui si basa la „tesi del conflitto”. Esaminando gli argomenti della trattatistica della prima metà del Cinquecento, non è difficile constatare che la rivendicazione di maggiori spazi per la lingua locale nella vita pubblica o religiosa implicava sì una *walka*, una battaglia politica, ma nell'ambito di un sistema al cui vertice rimaneva pur sempre il latino. A partire dal 1543, la szlachta ottenne che gli statuti delle assemblee venissero scritti in polacco, ma il latino sarebbe rimasto lingua giuridica ufficiale sino al 1792²⁷. Entro il sistema culturale governato dal latino, il polacco poteva ambire ad assolvere le stesse funzioni dei volgari d'Occidente. Suoi rivali e modelli diretti erano ora il tedesco e ora il ceco, ma tanto il polacco quanto il tedesco o il ceco dipendevano dal latino come suprema energia modellante. Si trattava di particolari livelli d'espressione nei cui confronti il latino – lingua della religione, della politica e soprattutto della scuola – fungeva da referente comune.

Come il volgare d'Italia già da qualche secolo non si contrapponeva al latino, ma era strumento pratico grazie a cui i predicatori religiosi o gli scrittori laici potevano diffondere la sapienza latina fra i semplici e gli indotti, così il polacco poteva essere, per i cattolici non meno che per i riformati del Cinquecento, lingua di predicazione, di vita politica e culturale. In questo spirito, già nel XV secolo, Jakub Parkoszowicz e Jan Ostroróg avevano sostenuto che la lingua del popolo non era necessariamente portatrice d'eresia e doveva trovare un suo spazio nella vita ecclesiale²⁸. Nel 1535, Andrzej Glaber z Kobylina, rivolgendosi a Piotr Kmita, ribadiva gli stessi concetti insistendo sulla necessità di esprimersi nella lingua dei semplici²⁹. E sulla stessa linea concettuale, sostenendo di volere essere intesi dagli indotti, si muovevano Hieronim Wietor, che si rivolgeva ad Erasmo nel 1542³⁰, Marcin Kromer nel 1551³¹ e altri ancora sino a Rej, la cui pretesa rusticità senza latino possiamo ormai considerare un mito suffragato solo dall'autorità di Aleksander Brückner.

Se vogliamo azzardare qualche conclusione in merito al dibattito che ho sin qui rievocato, mi sembra che le tesi difese da studiosi come Claude Backvis e Wiktor Weintraub risultino meglio compatibili, che non quelle della parte opposta, con il quadro generale della cultura europea fra Medioevo e Rinascimento. Come spesso accade, non tutto potrà però essere accettato o respinto in blocco né dell'una né dell'altra tesi.

Ritengo valida l'impressione che al rapporto latino-polacco si possano applicare gli stessi parametri che valgono per la questione della lingua e per l'intero sistema di interrelazioni fra culture etnolinguistiche locali e latinità medievale-umanistica in Occidente.

Su questo punto, non mi sembrano cogenti le obiezioni sollevate, sia pure senza intenti di polemica diretta, da Maria Renata Mayenowa nel suo scritto del 1984 su *Aspects of the Language Question in Poland*³². La studiosa polacca non riteneva che

i criteri guida della Questione della lingua occidentale, riducibili alla ricerca di una *norma* e di una *dignitas*, fossero presenti anche nei dibattiti sulla lingua polacca, dato che vari polemisti affermavano che la lingua polacca era provvista di una propria grammaticalità normativa e di un proprio prestigio. A mio giudizio, però, il rispondere così a quesiti di fondo non implica affatto che gli stessi quesiti non caratterizzino il dibattito.

Il negare che i rapporti fra latino e polacco consistessero in una *walka*, in una lotta dell'elemento indigeno contro il latino non significa sostenere che nella Polonia del Cinquecento non vi fossero polemiche e battaglie per dare maggior spazio alla lingua patria. Si trattava però di garantire alla lingua locale determinate funzioni entro un sistema pur sempre governato dai modelli latini.

Mi sembra che, diversamente da quanto sostenuto da Backvis e indirettamente anche da Weintraub, il fiorire dell'umanesimo in Polonia non abbia affatto segnato una rottura con la tradizione medievale. E ancor più mi sembra da respingere definitivamente la vecchia tesi di Brückner secondo cui il latino sarebbe rimasto addirittura estraneo alle prime, medievali esperienze scritte in polacco. Penso che la convivenza del polacco e del latino abbia caratterizzato sia i primi secoli che l'età dell'umanesimo e che, tra Quattro e Cinquecento, la *polonitas* linguistica si sia inserita molto più attivamente nella cultura della *latinitas* europea, caratterizzata appunto da nuovi rapporti fra il latino e i volgari. Invece che di „bilinguismo” fondato sulla „dicotomia”, o di „antagonismo” polacco-latino, proporrei di parlare – per la Polonia non meno che per gli altri paesi di tradizione cristiano-romana – di una duratura, tradizionale *simbiosi* fra le due maggiori componenti della civiltà polacca.

Non si tratta di una conclusione rivoluzionaria, ma di una necessaria messa a punto. Il precisare meglio i rapporti interni della cultura linguistica di Polonia, riacquistando piena coscienza della gran parte che spetta alla componente latina, potrà comunque giovare molto agli studi polonistici.

NOTE

¹ Université libre de Bruxelles. Institut de sociologie Solvay. Communication présentée au Congrès de slavistique de Moscou, 1^{er}-10 septembre 1958, Bruxelles 1958, 50 pp.

² Ibid., p. 2.

³ Ibid.

⁴ Oggetto più immediato della polemica del Backvis era: W. Taszycki, *Obrońcy języka polskiego. Wiek XV-XVIII*, Wrocław 1953.

⁵ La tesi secondo cui la superiorità del latino sulla „lingua nazionale” altro non sarebbe che un „pregiudizio” antidemocratico è attribuita da Backvis (p. 10) a Taszycki mentre, in realtà aveva radici più antiche e negli anni cinquanta era diventata quasi un cliché critico.

⁶ C. Backvis, *op. cit.*, p. 10.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., p. 11.

⁹ Cfr. C. Dionisotti, *Gli Umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze 1969; M. Picchio

Simonelli, *I trattati De Imitatione. La Questione della lingua e il petrarchismo nell'Italia del XVI secolo*, Napoli 1987.

¹⁰ (Uniwersytet Śląski. Instytut Języka Polskiego – Istituto Universitario Orientale) J. Janas, *La letteratura maccheronica in Polonia*, Napoli 1991, v. anche: J. Janas, *Il maccheronico di Jan Kochanowski in Il Rinascimento in Polonia. Atti dei Colloqui italo-polacchi 1989-1992*, a cura di J. Żurawska, Napoli 1994, pp. 143-154. Sui rapporti successivi tra polacco e latino nonché sulle più tarde accezioni del termine „maccheronismo” in area polacco-rutena, si veda: G. Brogi Bercoff, „Maccheronico, ibridismo, questioni di lingua e letteratura nella Rutenia del Seicento” (di prossima pubblicazione negli Atti del I Convegno Italo-Ucraino, Kiev 1994).

¹¹ W. Weintraub, „*Polski i łaciński Kochanowski: dwa oblicza poety*”, nella sua raccolta di saggi *Rzecz Czarnoleska*, pp. 210-235.

¹² In: W. Weintraub, *Od Reja do Boja*, Warszawa 1977.

¹³ Ibid., p. 33.

¹⁴ Sui rapporti fra lingua scritta e lingua parlata e sui pregiudizi risalenti alla concezione desaussuriana della lingua scritta, v.: R. Picchio, *On Church Slavic Isonorms*, in *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 25/26, 1982, pp. 367-378.

¹⁵ La mia presentazione, che mira a conclusioni di sintesi, non può evitare un certo schematismo. Non è questa, tuttavia, la sede appropriata per una riconsiderazione analitica dell'intera storia degli studi.

¹⁶ Prima edizione 1906, quarta edizione 1960. Mi servo qui della seconda edizione pubblicata da Gubrynowicz, Gebethner i Wolff, Lwów-Warszawa, 1913.

¹⁷ „Prima del XVI secolo non si può parlare di influenza latina sulla lingua polacca; (le due lingue) se ne stavano sì l'una accanto all'altra, ma estranee”: *Dzieje języka polskiego*, 2a ed., cit., p. 113.

¹⁸ T. Lehr-Splawiński, *Język polski. Pochodzenie, powstanie, rozwój* (1a ed. 1947, 2a ed. 1951), 3a ed. Warszawa 1978, pp. 93 sgg.

¹⁹ Z. Klemensiewicz, *Historia języka polskiego*, Warszawa 1976, pp. 99 sgg.

²⁰ Cfr. *Najdawniejsze zabytki języka polskiego*, opr. W. Taszycki, Wrocław 1949, pp. 66 sgg.

²¹ Ibid., p. 104.

²² Cfr. R. Picchio, *Letteratura della Slavia ortodossa*, Bari 1991, pp. 278 sgg.; Id. *Lingua d'apostolato e lingua liturgica nella Chiesa latina e nel Primo impero bulgaro*, in *Atti dell'8. Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto 1983, pp. 269-279.

²³ Edizione della Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1955.

²⁴ R. Picchio and H. Goldblatt, (editors), *Aspects of the Slavic Language Question*, Volume I, *Church Slavonic – South Slavic – West Slavic*, Yale Concilium of International and Area Studies, New Haven 1984, pp. 337-376.

²⁵ *Walka o język*, cit., p. 15.

²⁶ Ibid., p. 24.

²⁷ Ibid., pp. 15 e 175.

²⁸ Ibid., p. 61.

²⁹ Ibid., p. 66.

³⁰ Ibid., p. 67.

³¹ Ibid., p. 71.

³² *Op. cit.* supra, nota 24.

Anton Maria RAFFO

PER UNA PRATICA DELLA TRADUZIONE POETICA?

*A R., che la poesia la intende in altro,
forse più essenziale modo.*

La Querce, novembre 1994

„La pratica della traduzione poetica dal polacco in italiano”: fu questo, in effetti, il titolo provvisorio da me dato al Prof. Żaboklicki quando, mesi addietro, si era incominciato a progettare questa giornata; e tal quale, per mia colpevole omissione di successiva precisazione, esso si ritrova ancora nel programma definitivo. Intende chiunque che – se ora io volessi attenermici, e sempre che ne fossi in grado – la faccenda richiederebbe ben più che la manciata di minuti qui a mia disposizione, con una laboriosa puntuale rassegna delle non poche traduzioni apparse da noi nell'Otto- e nel Novecento, e attente considerazioni di merito sui molti – oscuri dilettanti o polonisti anche illustri – che vi si cimentarono. Questo secondo aspetto della ipotetica rassegna mi sortirebbe peraltro di contraggenio, ché, temo, non potrebbe non comportare parecchi motivati giudizi di demerito, quando non virtuosi punti interrogativo-esclamativi.

Indicazione orientativa di un ambito tematico, dunque, voleva essere quella, e non certo titolo definito di una svelta comunicazione. A questo arriveremo tra un momento, ma prima di accantonare la suddetta generica formulazione-quadro vorrei cogliere il destro per rivendicare l'importanza del sintagma „pratica della traduzione”, sottolineandone l'unica verità in contrapposizione a qualsivoglia teoria. E lo faccio citando le parole di due traduttori italiani contemporanei, parole cui io aderisco in pieno. La prima citazione è da Francesco Tentori Montalto: „Da qualche tempo si parla di scienza del tradurre; e su questo tema in più di un'occasione le opinioni si sono mostrate divise tra i sostenitori di tale scientificità e coloro (per lo più poeti-traduttori) che difendono la libertà e individualità del loro operare al lume di un non capriccioso empirismo e di un artigianato in cui l'intuizione non prescinda dalla disciplina formale”¹. La seconda citazione che trovo acconcia a proposito di pratica del tradurre è da Luciano Erba: „Sarà per una necessità di autodifesa davanti all'invadenza dei linguisti a una sola marcia nel campo degli studi letterari, [...] sarà per la scarsa credibilità di quei loro diagrammi, grafici e simboli in concorrenza con la lavagna di un fisico nucleare, [...] se, nelle mie traduzioni di poesia, eccederò in senso opposto a quello dianzi chiamato in causa, dandomi il lusso di una totale

insensibilità di fronte a eventuali pruriti scientifici e di un'altrettanto assoluta sordità dinanzi a possibili tentazioni metodologiche. L'operazione del tradurre, come era da prevedersi, non è sfuggita alla colonizzazione di certa linguistica. Si fosse solo trattato di riscontri tipologici, [...] perché no? Si è invece andati oltre, e ricorrendo ad apparati e terminologie non prive di terrorismo si è investito lo spazio aperto della letteratura, semplicemente ridotta a epifenomeno della lingua². Ovvero, con parole quasi mie: ogni qual volta io sento vociferare di teoria della traduzione, sarei tentato di reagire in modo non troppo dissimile da quello del gerarca nazista che dichiarava come, al solo udir la parola „cultura”, la mano gli andasse d'istinto al calcio della pistola.

Niente teoria, dunque; ch  , quella qui di seguito riferita, parte di una delimitata esperienza concreta, con le sue incertezze e i suoi non risolti interrogativi. Il titolo, cui il pristino, ritoccato, pu   far da sottotitolo, suona allora cos  :

TRADUCENDO UNA POESIA DI ZBIGNIEW HERBERT

(Per una pratica della traduzione poetica)

Nel sottoporre all'attenzione altrui le piccole manovre, i pi   o meno goffi accorgimenti, i faticosi ritrovati del mio *warsztat* traslatorio (come diamine rendere in italiano, nel suo senso letterario, il vecchio germanismo polacco? Mai saputo), trovo non del tutto superfluo ricordare che   , la mia occasionale ventura del tradurre poesia, quella di un non-poeta: uno che, conoscendo un poco il polacco e apprezzando la poesia, si chiede come questa possa tradursi, si prova temerariamente a farlo e, provandocisi, „gryzie pi  ro, w st  l palcami puka, / Maca   redni  wek, zg  loski policza raz, dwa, trzy”³. Stavolta, nel farlo, avevo anche presente il tuwimiano *Czterowiersz na warsztacie*, modello per me di brillante, arguta maestria; ineguagliabile e quindi, al postutto, semmai scoraggiante modello. D'altra parte, per esorcizzare l'effetto paralizzante di un modello inimitabile, l'unica maniera    di studiarne con modestia la lezione. Cos  , ne traggio intanto un passo che tocca, mi parrebbe, un punto ovvio. Siccome per   si tratta di un punto che mai, nel tentar di tradurre poesia, dovrebbesi dimenticare, quel passo io lo pongo qui a mo' di epigrafe:

*W wierszu nie tylko o to chodzi,   eby tzw. „znaczenie”
przet  umaczy  . [...] Wiersz nie jest tre  ci   maj  c   form  ,
lecz uprost przeciwnie, bo po c  z inaczej mia  by
na   wiat przychodzi  .”⁴*

Tra l'aereo modello e il mio conato, diciamolo subito, c'   in comune, a andar bene, soltanto l'esito: cos   come, alquanto *filuternie*, l'autore di *Kwiaty polskie* ammette in prelimine („nie uda  o mi si   czterowiersza prze  o  y  ”), neppure io, io per   davvero, riesco a produrre una accettabile versione italiana del testo prescelto. Ma in fin dei conti,    il caso di dichiararlo, quel che distingue la poesia, poesia di qualunque sorta (anche Gadda, quindi), dalla prosa, prosa di qualunque sorta (un trattato di biologia sicuramente, ma forse non Tito Livio),    sostanzialmente l'intraducibilit  . L'aveva gi   detto qualcuno: se la prosa    lingua, la poesia    dialetto

(idioletto?). E le riuscite traduzioni di poesia dovremo considerarle alla stregua di sporadiche, fortunate eccezioni. Il resto è tentativo, o disastro.

C'è una poesia del primo Herbert che da tempo avevo letto e riletto. I presenti di sicuro la conoscono, ma a buon conto – essendo per l'appunto questo il testo con cui provo a misurarmi – rieccola:

Do Marka Aurelego

Prof. Henrykowi Elzenbergowi

*Dobranoc Marku lampę zgaś
i zamknij książkę Już nad głową
wznosi się srebrne larum gwiazd
to niebo mówi obcą mową
to barbarzyński okrzyk trwogi
którego nie zna twa łacina
to lęk odwieczny ciemny lęk
o kruchy ludzki łąd zaczyna*

*bić I zwycięży Słyszysz szum
to przyptyw Zburzy twe litery
żywiółów niewstrzymany nurt
aż runą świata ściany cztery
cóż nam – na wietrze drzeć
i znów w popioły chuchać mącić eter
gryźć palce szukać próżnych słów
i wlec za sobą cień poległych*

*więc lepiej Marku spokój zdejm
i ponad ciemność podaj rękę
niech drży gdy bije w zmysłów pięć
jak w wątlą lirę ślepy wszechświat
zdradzi nas wszechświat astronomia
rachunek gwiazd i mądrość traw
i twoja wielkość zbyt ogromna
i mój bezradny Marku płacz*

Sono, come ognuno vede, i tetrametri giambici di cui lo Herbert di *Struna światła* (1956) si serve spesso e volentieri (in *Poległym poetom*, in *Drży i faluje*, parzialmente in *O Troi* e in *Testament* ecc.⁵); accorpati in regolari ottave li abbiamo in tre poesie della stessa raccolta: *Mój ojciec*, *Las ardeński* e *Do Marka Aurelego*. Con *Mój ojciec* quest'ultimo testo ha anzi in comune una costruzione pressoché identica: l'uno e l'altro constano infatti di tre ottave. Senonché nel nostro testo i tetrametri giambici (molti ipercatalettici e uno, il quarto della terza ottava, con iniziale variazione trocaica) presentano una significativa, come vedremo, rottura a metà della seconda ottava, con l'intrusione di un trimetro giambico e di un endecasillabo al quinto e sesto verso. Anche la rima – una rima „moderna”, sporadica e spesso

solo assonanzata – è elemento costitutivo delle poesie di *Struna šviatla*. Poi, nella successiva produzione poetica di Herbert prevarranno ritmi più sciolti, quando non, almeno visualmente, prosastici. Ma non è a dire che metro e rima siano una sorta di tradizionale residuo caratterizzante solo il primo Herbert: li ritroveremo, l'uno e l'altra, non solo, per esempio, in *Napis* del 1969 (*Prolog, Opis króla* ecc.), ma anche in poesie del recentissimo, cioè a dire del 1993, *Rovigo* (*Wilki, Guziki, Mitteleuropa, Chodasiewicz*)⁶.

Del resto, se a suo tempo Jaroslav Vrchlický non sapeva dissimulare il suo imbarazzo, nel tradurre D'Annunzio, di fronte all'assenza delle rime, talché in qualche caso ce le rimetteva ex novo⁷, noi sappiamo bene che la musa slava, dove più dove meno, resta a tutt'oggi fondamentalmente fedele al metro e alla rima, ed è appena il caso di ricordare che tuttora mai e poi mai i traduttori cechi, polacchi, russi si sognerebbero di ignorare, nel tradurre poesia, metro e rima (va detto peraltro che nei paesi slavi la traduzione poetica viene per lo più commissionata a poeti). Così, anche nel caso di Herbert, mi pare non si possa assolutamente non tener conto, tentando di tradurlo, di metro strofa e rima, quando compaiono: non sono questi meri orpelli, non sono l'ingombrante residuo di una peculiare tradizione locale, non sono insomma nulla di addito, bensì essenza della sua poesia. O si riesce in qualche modo a riprodurli, questi elementi costitutivi, o ci si rassegna a fornire versioni interlineari affatto letterali, ad ausilio di chi, infarinato almeno della lingua in cui l'originale vive, voglia tentar per suo conto di accedervi su un testo a fronte. Altro io non vedo.

Eccomi, allora, al mio esperimento. A differenza di Tuwim (ma l'accostamento continua a gravarmi alquanto), io stendo prima una versione italiana la cui letteralità ha un limite solo nella bisogna di tenersi ad un italiano corretto. Questa prima stesura è la base di manovra. Nel caso, sarebbe questa:

A MARCO AURELIO

Al Prof. Henryk Elzenberg

*Buonanotte Marco spengi⁸ la lampada
e chiudi il libro Già sopra la testa
si leva l'argenteo allarme delle stelle
è il cielo che parla in una lingua straniera
è il grido di spavento dei barbari
che il tuo latino non conosce
è la paura di sempre l'oscura paura
che alla fragile terraferma umana incomincia

a battere E vincerà Lo senti il fragore
è l'alta marea Scompiglierà le tue lettere
degli elementi il flutto incontenibile
finché crolleranno del mondo le quattro pareti
e noi? a tremare al vento*

*e di nuovo a soffiare sulle ceneri e a intorbidare l'etere
morderci le dita cercare vane parole
e trascinarci dietro l'ombra dei caduti*

*meglio dunque Marco tu metta via la tua pace
e sopra l'oscurità mi tenda la mano
che tremi quando percuote i cinque sensi
come una esile lira il cieco cosmo
ci tradirà il cosmo l'astronomia
il conto delle stelle e la saggezza delle erbe
e la tua grandezza troppo enorme
e il mio impotente o Marco pianto*

Se questa prima stesura di lavoro mi è servita, intanto, per capire la „grammatica” del testo, essa già mi lascia intravedere quante asperità ci saranno da superare o aggirare per cavare qualcosa più che un canovaccio letterale. E molti di questi ostacoli resteranno, ahimè, insuperati o inaggirabili. Leggo e rileggo e m'imbatto, già in abbrivo, nel problemino costituito dal *do* col genitivo del titolo seguito dalla dedica al semplice dativo. Sul momento li ho livellati, ma non va bene. Così, mi prendo un piccolo arbitrio procedendo alla differenziazione (la quale non può certo rimanere affidata unicamente al diverso carattere tipografico), modificando la dedica al filosofo di Toruń autore di *Wartość i człowiek* in „Per il Prof....” Il significato non è identico⁹, ma la conseguita scioltezza della versione rende accettabile il lieve scarto.

Nei primi due versi, una piccola sfasatura: normale sarebbe che prima si chiudesse il libro e poi si spengesse la luce, mentre qui avviene l'inverso. Il pedante è portato a chiedersi perché il poeta – alla visione dell'imperatore il quale, nella sua tenda in mezzo al castro disposto in qualche piana nei pressi di Carnuntum, si è attardato a leggere, magari il suo Epitteto – non abbia scritto, che so,

*dobranoc Marku zamknij książkę
i lampę zgaś Nad twoją głową*

salvando in una metro e logica. E facile è la tentazione di ritenere che all'inversione l'autore fosse indotto da ragione di rima („zgaś” / „gwiazd”), e magari anche di metro (quel „nad twoją głową” ce l'ho messo io, ma mica va tanto bene). Così, considerato che i tasselli verbali e le sequenze ritmiche da me per il momento intraviste sul versante italiano sono comunque differenti, io potrei permettermi di raddrizzare, impostando un incipit come

*è notte Marco chiudi il libro
e spengi il lume Già su in alto*

oppure

*già è notte Marco il libro chiudi
e spengi il lume Lassù in cielo*

Invece, ancora rileggendo, qualcosa mi fa pensare che non mera opportunità di confezione avesse indotto Herbert all'inversione dei due atti: intanto, rilevo nel primo verso una regolarità di colore vocalico („chiarità” delle quattro arsi in *a*, contrapposta alla relativa „scurità” delle quattro tesi: *o*, *o*, *u*, *e*) che potrebbe non essere del tutto casuale, considerata l'anche altrove riscontrabile attenzione dell'autore ai valori fonici anche minimi. E siccome la „chiarità” della vocale *a* in polacco (dimentichiamoci qui del rinomato „A noir...” di Rimbaud, che è di altro ambito linguistico e del resto notoriamente basato su reminiscenze affatto personali¹⁰), condizionata dalle associazioni *biały*, *jasny*, *światło* ecc., mi è confermata anche da una piccola indagine in proposito condotta tra nativi, non ritengo sia da escludere un nesso, magari, s'intende, al limite del consapevole, tra questa chiarezza vocalica e la lampada ancora accesa nella notte. Pare soprattutto necessario il contrasto, contenuto nello stesso verso iniziale, fra la notte circostante e incombente, e la lampada. Ed essendo tutta la poesia impostata, in buona misura, sulla contrapposizione tra l'effimero chiarore („... nie zna twa łacina”, „świata ściany”) dell'ordine, della cultura, della saggezza filosofica e l'oscurità del disordine, della barbarie, degli elementi primordiali che fatalmente torneranno a prevalere, si sarebbe portati a rilevare la „scurità” dei successivi *szum*, *zburzy* (*two literary*), *nurt*, *runę*, *szukać próżnych słów* ecc. Tuttavia, su questa linea di analisi, soprattutto se non la si corrobora con rilievi più estesi e sistematici, sarà meglio mantenersi cauti. Tanto più che alla trasposizione di tale da me solo supposta chiarezza vocalica io devo comunque rinunciare (è questa solo la prima, come si vedrà, delle numerose sconfitte da me qui subite). Decido a buon conto di serbare l'ordine originale, e butto giù un

è notte Marco spengi il lume
e chiudi il libro Già lassù

Quel „nad głową” andava per forza variato: l'italiano vorrebbe un possessivo, e una scelta in merito, nonché implicare un impaccio di metro, sarebbe goffa e rischiosa: la tua testa, le nostre teste? Hm. E allora, dopo aver scartato l'iniziale „lassù in cielo” (per il suo saporino un po' banale e forse di chiesastica moccolaia, e poi anche perché il cielo me lo ritroverò al quarto verso, e lì non si scappa, andrà nominato tal quale), ripiego su „già lassù” (eventualmente „ormai lassù”, che non foss'altro offre il vantaggio di ristabilire, almeno per ora, l'avvicendamento di clausole femminili e maschili che, seppur non puntuale, risulta ben rilevabile nell'originale).

Come il malinconico, partecipe invito a spengere il lume e a chiudere il libro implica l'esortazione (esplicitamente rinnovata nel successivo „spokój zdejm”) a prendere atto (stoicamente, è il caso di dire) che l'armonia e la serenità del mondo antico sono ormai pericolanti, così il „larum gwiazd” del terzo verso è il preannuncio del barbarico disordine che ognora tende, quasi normalità della storia, a reinstaurarsi. Parola chiave, quindi, questo „larum”, che in polacco evoca corruschi

strepiti guerreschi d'età barocca, magari mediati, come al solito, da Sienkiewicz: „Panie pułkowniku! Larum grają! Wojna, nieprzyjaciół w granicach”. In italiano, una connotazione un poco analoga l'avrebbe „clangore”, e allora provo con un

clangore argenteo fan le stelle

cui mi viene di far seguire

è il ciel che parla lingua oscura

dove, siccome finora non ho trovato neppure una rima o assonanza che sia, quell' „oscura” mi tenta, in vista della „paura” che potrebbe concludere il pur un po' distante settimo verso della prima strofa. Ma da un lato „far clangore” è assai pedestre, dall'altro il clangore, pur se emesso da argentee trombe (come argentea è sinesteticamente anche la fredda luce delle stelle), non implica l'allarme. Scarto anche „tuba”, sufficientemente vetusto ma non sottraibile alla sua istrumentale concretezza, e accantonano una possibile clausola tipo „clangor d'argento” – che per un momento mi invogliava in virtù della possibilità di rimare col seguente cielo riciclabile in „firmamento” (il brivido è di disgusto alla reminiscenza dell'Arno d'argento su cui si specchiava un dì, appunto, il firmamento), e ripiego sul normale allarme, etimologicamente rispondente ma privo, ahimè, di quella patina che avrebbe fatto al caso.

Dicevo la rima: il dettame mickiewicziano sarebbe perentorio („Rymy grunt; nie masz rymów, ja zatykam uszy”, che non fortuitamente rimava con „trup bez duszy”¹¹), ma, se per ottenere rime o assonanze non si giunge a commettere nefandezze, come sarebbe il ricorso a vocaboli strampalati o stilisticamente incongrui, ovvero l'introduzione di enjambements che già nell'originale non figurino, si deve ammettere che la rima è più difficilmente riproducibile del metro, e forse meno essenziale. Così, se non è il caso di attenersi perinde ac cadaver a quel giocoso e pur memorando dettame, tuttavia, se nell'originale ve ne sono, di rime, bisognerà almeno porsi il problema di renderne qualcuna. In questo quarto verso, però, „oscura” non può andare, perché la stessa parola ci vorrà al settimo, dove semmai produrrà, in via del tutto supererogatoria, una rima leonina con „paura”. Rinviando dunque la trovata di qualche rima, vedo se non ci sia modo di riprodurre la figura etimologica „mówi” / „mową”, per esempio con

il cielo parla altra parlata

ma qui mi sento davvero sull'orlo del fallimento. Bisognerà contentarsi di

estranea lingua parla il cielo

cui faccio seguire

è l'urlo barbaro d'angoscia

che finalmente consente una modesta assonanza con il successivo „che il tuo latino non conosce”.

Anche i longobardi, nella poesia di *Napis* dallo stesso titolo (*Longobardowie*), „krzyczą swoje przeciągłe nothing...” Trovo importante preservare l'evidente implicazione che i barbari suscitano angoscia ma essi stessi, quasi in un presentimento di *ragnarök*, ne restano presi, coinvolti essi pure nell'imminente immane sovvertimento. Così, come già di *trwoga*, anche di *lęk* i barbari sono oggetto insieme e soggetto, qualcuno direbbe „panico”. Di primo acchito, mi viene di rendere questo settimo verso con

è l'antichissima paura

Col tetrametro ci saremmo, ma bisognerebbe anche rendere l'epanalessi, cara al poeta leopolitano. La figura infatti rientra senza meno tra i connotati stilistici di Herbert, il quale la trova quando avverte, e intende far avvertire, il ritmo di un cadenzato o estenuato o inesorabile seguirsi o susseguirsi: il monotono stillicidio dei giorni in *Mój ojciec* („i dni jak krople ciężkie krople”), la trasognata visione della lenta processione degli animali seguiti dall'uomo in *Naprzód pies* („a my za psem za drugim psem”), e qui le ondate che una dietro l'altra s'infrangono „o kruchy ludzki łąd”. Ma la iterazione della parola chiave mi porterebbe a un endecasillabo (il patrio metro che ognuno di noi italiani ha nel sangue), come

è la paura antica la paura

e allora, con rinnovato senso di inadeguatezza, finisco per orientarmi per

è la paura antica e oscura

contando che in qualche misura la rima leonina supplisca all'irrealizzabile epanalessi.

Mi fermo, con questa litania di spicciole considerazioni e soprattutto dichiarazioni d'impotenza, alla fine di questa prima strofa, e passo direttamente a quella che è per ora la mia versione italiana dell'intera poesia. Almeno il ritmo mi sono ingegnato di mantenerlo in tutte e tre le strofe, mentre per le restanti innumeri manchevolezze della resa mi consolo con un'altra citazione da Tuwim: „Tłumacz, który pragnie (a zawsze powinien się o to starać) wiernie zachować rytm oryginału, staje zazwyczaj wobec straszliwych trudności”¹². In fatto di ritmo, resta solo da segnalare la frattura a metà della seconda strofa, metrica realizzazione dello iato fra l'antico ordine di cui è imminente il travolgimento e la condizione di un'umanità retrocessa alla sua più connaturata barbarie. Rammentiamoci *Niemcom* di Słonimski (magari anche Herbert se n'era ricordato): anche lì all'intervento distruttivo del barbaro (un soldato romano, quella volta) vano resta il „Noli turbare circulos meos” di Archimede, e il caos tornerà a prevalere („...i duch ginie. Gdzież zostaną ślady?”). Seppure spostata in avanti di un verso, la frattura, così pregnante di significato, nella mia versione viene comunque riprodotta. Certo, devo ammettere che la momentanea liberazione dalla gabbia del tetrametro mi serve per rendere un paio di immagini che altrimenti sarei stato costretto a sacrificare. Così, i due versi eslege nella mia versione si allungano, in una connotazione metrica indistinta. Segnalo,

però, che all'ultimo momento ho avvertito l'istanza del ritmo su quella della letteralità, talché il secondo di questi due versi lunghi l'ho modificato da

le mani attrappite parole vane a cercare e trascinare

in

le mani attrappite che brancolano e a trascinare

con non lieve, ammetto, perdita semantica.

Ecco, al postutto, quant'ho saputo fare:

A MARCO AURELIO

Per il prof. Henryk Elzenberg

*E' notte Marco spengi il lume
e chiudi il libro Ormai lassù
argenteo allarme dan le stelle
estranea lingua parla il cielo
è l'urlo barbaro d'angoscia
che il tuo latino non conosce
è la paura antica e oscura
che monta già alle rive umane*

*lo senti il mugghio è l'onda immane
spazzerà via le tue scritture
travolgeranno gli elementi
del mondo tuo le quattro mura¹³
e noi quaggiù – tremanti ai venti
di nuovo a soffiare sulle ceneri a intorbidar l'etere
le mani attrappite che brancolano e a trascinare
dietro di noi l'ombra dei morti*

*ordunque Marco la tua pace
dismetti e tendimi nel buio
la mano e trema quando il cosmo
come le corde di una lira
percuote cieco i nostri sensi¹⁴
ci tradiran cosmo e saggezza
e la sovrana tua grandezza
e il vano o Marco pianto mio*

Per strada, come si vede, abbiamo perduto parecchio. Eppure, secondo me, è questa – della massima possibile fedeltà, umilmente a faticosamente cercata, nel senso nel ritmo nella rima – l'unica strada giusta. La stessa che anche altri, magari di me più sagaci e dotati, devono necessariamente percorrere se s'impancano a tradurre poesia.

NOTE

¹ F. Tentori Montalto, *Per tradurre, ma non tradire la poesia*, „Il Giornale Nuovo”, 5 V 1992.

² L. Erba, *Dei cristalli naturali*, Guerini, Milano 1991, p. 7.

³ A. Mickiewicz, *Jamby na imieninach Józefów: Jeżowskiego i Kowalewskiego*, vv. 48-49.

⁴ Cito dalla riedizione in *Pegaz dęba*, Czytelnik, Varsavia 1950, pp. 194-195.

⁵ Ma poi anche in *Studium przedmiotu*: in *Szuflada*, in *Naprzód pies*, parzialmente in *Do moich kości*.

⁶ E' pertanto ben singolare, come già altrove mi occorre di osservare (*Prove di versione numerosa da poesia slava*, in „Europa Orientalis” XII/1993: 2, Studi in onore di Anjuta Maver Lo Gatto, vol. II, p. 171 n.), che Iosif Brodskij, nella sua *Lettera al lettore italiano* preposta a Z. Herbert, *Rapporto dalla città assediata*, a c. di P. Marchesani, Adelphi, Milano 1993, affermi che Herbert „non è certo uno che usa la rima e la scansione” (p. 16). Quell'asserzione, piuttosto che sulla conoscenza dell'originale polacco, doveva basarsi su una lettura della traduzione italiana. Quel volume conteneva anche altra versione di *Do Marka Aurelego* (p. 31), con la quale io però qui non mi confronto.

⁷ Come ricorda Alena Wildová Tosi in un suo saggio su *D'Annunzio nella cultura ceca*, in AAVV, *D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi*, a c. di G. Dell'Agata, C. G. De Michelis e P. Marchesani, Marsilio, Venezia 1979, p. 77.

⁸ A chi storcesse il naso, tacciandomi di regionalismo, per questo „spengi”, piuttosto che ricorrere all'argomento desueto della speciale nobiltà del toscano o, semmai, della mia personale preferenza, farò notare che tale è l'uso, per es., anche del ligure Montale: „Ricordare il tuo pianto (il mio era doppio) / non vale a spenger lo scoppio...” (*Xenia*, II).

⁹ I suoi *Dyletanci* Barańczak li dedica „Zbigniewowi Herbertowi”, mentre il *Tren Fortynbrasa* dello stesso Herbert reca in epigrafe „dla M. C.”: l'una è una dedica vera e propria, mentre l'altra dizione, così mi sembra, implica piuttosto un'offerta, un dono.

¹⁰ Cfr. Stephen Ullmann, *Language and Style*, Basil Blackwell, Oxford 1964, p. 149.

¹¹ E' il v. 58 dei già sopra citati *Jamby*.

¹² *Op. cit.*, p. 197.

¹³ Anche in *Dom*: „dom jest sześcianem dzieciństwa / dom jest kostką wzruszenia”.

¹⁴ L'etere oscuro in cui si procede a tentoni in Herbert c'è anche altrove: „nic nie widzimy nie słyszymy / bijemy pięścią w ciemny eter” (*Naprzód pies*).

Laura SALMON KOVARSKI

DALLA SLAVISTICA ALLA TRADUZIONE: ALCUNE PREMESSE, ALCUNE PROSPETTIVE

Un convegno di polonistica che dedichi la propria attenzione ai problemi della traduzione, in particolare a complessi fenomeni di storiografia traduttiva, non può che suscitare l'interesse più vivo degli studiosi di slavistica.

La slavistica italiana, e la polonistica in particolare, hanno fornito dal dopoguerra ad oggi un contributo essenziale tanto quantitativamente, quanto qualitativamente apprezzabile alla diffusione di opere in traduzione. Grazie all'esempio di studiosi d'eccezione, capaci di unire un raro scrupolo filologico al personale estro creativo, sono comparse in lingua italiana numerose opere di importanti poeti e prosatori russi, polacchi, cechi, serbi, croati, bulgari. Ben presto alle opere dei corifei hanno cominciato ad aggiungersi quelle di autori meno noti, la cui funzione, per la diffusione delle culture slave nel nostro paese, è stata altrettanto preziosa.

Ricordando il contributo di G. Maver, A. Cronia, C. Verdiani, L. Salvini, E. Lo Gatto, A. M. Ripellino (per citare solo alcuni dei nomi illustri), i cultori di oggi sanno a chi devono la scoperta e la divulgazione di opere, cui il pubblico italiano aveva accesso in precedenza solo mediante traduzioni straniere (per lo più dal francese) di non sempre solida attendibilità scientifica e, ancor più spesso, di scarso profilo estetico. Un discorso a sé merita poi il contributo traduttivo, alacre e virtuosistico, di Renato Poggioli, il quale adottò tuttavia criteri assai discutibili che portarono, in molti casi, ad un ingiustificato scarto semantico e stilistico dei testi di arrivo rispetto agli originali russi. Del resto, i rari studi atti ad indagare il lavoro di traduzione svolto dagli slavisti italiani, studi che annoverano solo singoli articoli ed un numero esiguo di pur apprezzabili tesi di laurea,¹ hanno messo in luce l'assenza, per questi pionieri della slavistica, di punti di riferimento teorici. Ciononostante, l'impegno pionieristico dei traduttori-slavisti ha creato le premesse per la formazione di una „scuola” che già oggi, nel campo della storia della traduzione, comincia a delinearsi e a fornire risultati assai apprezzabili.

Conscia dei propri mezzi scientifici e metodologici e di una sempre più viva attenzione agli strumenti di filologia, ecdotica e critica testuale, la slavistica italiana dispone evidentemente di forze mature per sostenere al suo interno un dibattito assai proficuo sul ruolo e sulle finalità degli studi sulle traduzioni. Partendo da questa consapevolezza, può essere utile avanzare qualche osservazione per rispondere, o meglio per cominciare a rispondere, ad almeno due quesiti che nascono

proprio dalla riflessione su quanto ha proposto il convegno di polonistica incentrato sulla traduzione.

Il primo quesito riguarda la sostanza stessa della questione. Ribaltando i termini delle riflessioni sulla „traduzione come mezzo d'indagine linguistica e letteraria” che nel 1929 G. Maver presentò al Congresso dei filologi slavi di Praga (cfr. Marchesani 1992: 233-235), ci si può chiedere oggi: quali competenze culturali e scientifiche la slavistica italiana è in grado di mettere a disposizione di quella che, imprecisamente, viene ancora definita „scienza della traduzione”?

Il secondo quesito attiene invece ai metodi e ai fini, ovvero: si è disposti ad affrontare e superare l'opinione assai radicata che di „teoria della traduzione” – sia pur della traduzione letteraria – possa occuparsi chiunque si occupi di letteratura o chiunque abbia un'esperienza attiva di traduzione letteraria?

Le lezioni ascoltate al convegno romano offrono già, nel loro insieme, alcune informazioni essenziali per rispondere a questi quesiti. Prima di illustrarle è opportuno tuttavia soffermarsi su qualche considerazione preliminare.

Ciò che fino ad un ventennio fa poteva essere genericamente definito come „scienza della traduzione” (o „sulla traduzione”) – locuzione che già nel 1975 andava stretta a G. Steiner (cfr. 1984) – viene oggi meglio denominato come *Translation Studies* (d'ora innanzi T. S.), espressione affermata alla fine degli anni '70 sulla scia di alcune ricerche e proposte dovute per lo più a contributi olandesi (cfr. A. Lefevere 1978: 234-235). In seguito questa „disciplina” – come osserva S. Bassnett, una tra gli studiosi più attivi – „si è affermata a tutti gli effetti” e „la ricerca in questo campo si sta diffondendo in tutto il mondo”, tanto da „mettere radicalmente in discussione alcuni vecchi preconcetti sulla sua marginalità” (1993: 1). T. S., forse, più che una „disciplina” costituisce in realtà un raggruppamento di discipline, spesso piuttosto lontane tra loro tanto per le tematiche, quanto per le finalità ed i mezzi d'indagine impiegati. Ognuno degli ambiti di ricerca dei T. S. è spesso oggetto di studi mirati, dovuti ad altrettante „scuole” formatesi in vari paesi, con sedi privilegiate a Warwick (dove lavora la stessa S. Bassnett), Amsterdam, Lipsia, Praga, Mosca, Tel-Aviv e presso numerose università americane.

I settori dei T. S., secondo una prospettiva odierna, potrebbero riassumersi nei seguenti ambiti di ricerca:²

1) storia della traduzione; 2) storia delle teorie della traduzione; 3) teoria della traduzione; 4) pedagogia della traduzione.

I primi due settori – almeno apparentemente – sono orientati allo studio del „prodotto”, gli altri due allo studio del „processo”.

La summenzionata quadripartizione dei T. S. è tutt'altro che macchinosa, essa è al contrario volta ad individuare campi d'indagine le cui finalità sono talvolta, paradossalmente, contrapposte. Nel caso (diacronico) della storia delle teorie e in quello (sincronico) della teoria della traduzione non è possibile prescindere da solide basi non solo storico-letterarie e filologiche, ma anche linguistiche, semiotiche, antropologiche e sociologiche. Tuttavia, tanto i teorici attualmente impegnati a proporre nuove interpretazioni dei fenomeni traduttivi, tanto gli studiosi

delle teorie già esistenti, pur con atteggiamenti diversi, perseguono scopi comuni, non ultimo quello di intervenire sulla diffusa „prassi” traduttiva. E che il tradurre sia un’attività valutabile in termini pragmatici è un fatto sempre più accettato, grazie anche al dinamico, provocatorio e convincente contributo di Steiner del 1975, *After Babel*, che con il capitolo „Le pretese della teoria” offre uno spunto di riflessione (paradossalmente „teorica”) da cui non è possibile prescindere. Del resto, come mostra lo stesso Steiner, questa stigmatizzazione di pragmaticità nulla toglie ad alcune motivate velleità „scientifiche” dei T. S. Rifacendosi, infatti, a Wittgenstein (al *Tractatus* e ai *Quaderni*), egli mostra assai bene come „in crisi” sia il concetto stesso di „sistematicità”, ovvero quello di „scientificità” (Steiner 1984: 266). Al problema matematico, a quello chirurgico, alla traduzione di un „calembour”, può essere applicabile l’idea – citando ancora Steiner – che „vi siano soluzioni, ma non vi siano metodi sistematici di soluzione” (ivi). A conferma di questo „smarrimento” teorico, si osservi come le varie definizioni del processo traduttivo suggerite da critici, letterati e linguisti risultino essere sempre dei paradossi che variano dal polo dell’„arte esatta” a quello della „scienza inesatta”. Siamo dunque ancora invischiati in problemi di univocità non solo terminologica ma anche epistemologica.

La complessità del passaggio interlinguistico e interculturale è testimoniata dalla nascita al principio degli anni ’80 di un nuovo, alternativo approccio al problema traduttivo, sintetizzato da Verešagin e Kostomarov nell’etichetta (emblematicamente intraducibile) di *Lingvo-stranovedčenskaja teorija slova* (cfr. 1980). I due studiosi russi tentano una teorizzazione del processo traduttivo mediante l’analisi dei rapporti tra competenze culturali del paese, lingue e stereotipia linguistica. Il contributo di questo lavoro, che sul piano teorico può difettare di organizzazione e dunque di sintesi, è altresì prezioso per le importanti proposte relative alla creazione di vocabolari bilingui costruiti su base linguistico-culturale (per meglio dire, *lingvo-stranovedčenskaja*) e non più semantico-lessicale.

Se dall’ambito della ricerca storiografica e teorica si passa a vagliare il campo della pedagogia della traduzione, i suddetti presupposti filologico-letterari e linguistico-semiotici andrebbero integrati con una provata esperienza personale di lavoro traduttivo e con competenze metodologiche drasticamente distinte da quelle della cosiddetta glottodidattica. La questione è particolarmente cruciale se si pensa che è tutt’oggi invalsa la pratica di usare (male) la traduzione come strumento per l’apprendimento linguistico, pregiudicando a volte per sempre un approccio serio dello studente al processo traduttivo e alla sua „prassi”. D’altro canto, vi è il rischio che i primi corsi di traduzione, che oggi finalmente compaiono nelle nostre facoltà, vengano recepiti tanto da chi li istituisce (o da chi li nega), quanto da chi li amministra, come ulteriori esercitazioni di lingua straniera.

Da quanto desunto dalle lezioni del convegno dei polonisti, tra i campi d’indagine considerati non rientravano, né volevano rientrare, la storia delle teorie, la teoria e la pedagogia della traduzione. Gli interessi del convegno erano volti piuttosto in direzione del settore dei T. S. definito come „storia della traduzione”; traduzione non solo letteraria (narrativa o poetica), ma anche, ad esempio, storica,

come testimoniato dal contributo di M. Herling Grudziński (la studiosa ha toccato anche il problema dei criteri di opzione traduttiva, assai importante per le traduzioni specialistiche e la loro divulgazione nei vari paesi). Ciò aiuta ad intendere come il discorso sulla traduzione offra spunti comuni a discipline prettamente autonome.

Del resto, proprio la storia della traduzione, in quanto branca della storia della letteratura e della cultura di un paese, costituisce in realtà un tramite preferenziale per un fruttoso interscambio di competenze tra filologia e linguistica. Questa affermazione potrà meglio intendersi valutando le ipotesi sempre più convincenti di una coincidenza per così dire „ontologica” di traduttologia, psicolinguistica e psicosemiotica: chi si occupa dell'una, si occupa delle altre, inevitabilmente (cfr. Mininni 1982). Si potrebbe dunque suggerire, in spirito conciliare, che proprio grazie all'interesse per lo studio contrastivo dei meccanismi, degli artifici e delle manipolazioni che producono il passaggio interlinguistico e la „ri-creazione” di un testo sulla base di un originale preesistente, possa evitarsi all'interno della slavistica quello stacco improduttivo tra „letterati” e „linguisti” che sembra aver contagiato altre discipline.

Per rispondere al primo quesito, dunque, si può affermare che le solide basi filologiche su cui poggia la slavistica italiana, e la polonistica in particolare, trasferite allo studio di testi tradotti da o nelle lingue slave, possono costituire un valido punto di partenza per una indagine non solo storico-letteraria, ma che divenga presto anche traduttologica, volta cioè non solo al prodotto ma anche al processo. Basti citare il caso di Dante, ben illustrato da A. Litwornia, che amplia un discorso già avanzato dai russisti sulla „Danteide russa” e che, indagando le „variabili” nella resa di Inf. III, 1-9, pone le premesse per uno studio delle „invarianti” (cfr. Levý 1963), ovvero dell'opzione creativa che stabilisce l'entità di un rapporto della cultura di arrivo con quella di riferimento. Basti ancora citare il caso del *Pastor fido*, eccellente esempio di quella „manipolazione” (cfr. Bassnett 1993: 3) che, da processo raffinato e criptico, si fa così spesso strumento ideologico rozzo e tendenzioso, caso quest'ultimo ben illustrato da L. Marinelli³. Basti citare infine lo studio di G. Tomassucci sulle traduzioni italiane di J. Tuwim che, pur orientato verso il prodotto più che verso il processo, illustra nei suoi più intricati aspetti i problemi „drammatici” dell'„equivalenza” metrica e quelli ancor più ostici del bilinguismo testuale (il cosiddetto *Volapük* di J. M. Schleyer: cfr. Steiner 1984: 194. Questo problema è stato ben illustrato anche da E. Etkind 1985: 197 sgg.).

Proprio ai cruciali problemi della traduzione della poesia e delle traduzioni in versi sono stati dedicati numerosi, preziosi studi di autori provenienti per formazione dalla slavistica quali, per citarne solo alcuni, R. Jakobson, J. Levý, A. Popovič, V. Nabokov, A. Fedorov, E. Etkind. Proprio a quest'ultimo dobbiamo uno dei lavori più scrupolosi e completi sull'argomento, lavoro – spiace ammetterlo – tra i più trascurati nelle bibliografie specialistiche: si tratta del volume *Un art en crise*, opera che, grazie ad un accuratissimo apparato esemplificativo, affronta finanche problemi connessi alla traducibilità del pensiero, dello stile, della cultura. Nel quarto capitolo del volume, *Traducibilité et création*, Etkind ripropone la formula di Novalis per cui

Am Ende ist jede Poesie Übersetzung che a sua volta è insita nell'affermazione straordinariamente attuale di uno scrittore del Settecento tedesco (non a caso in profonda contraddizione con le idee imperanti del razionalismo illuminista), J. G. Hamann, che può fungere da preludio a qualsiasi moderna teoria semiotica della comunicazione: „Reden ist übersetzen – aus einer Engelsprache in eine Menschen-sprache, das heißt, Gedanken in Worte, – Sachen in Namen – Bilden in Zeichen...” (cfr. Etkind 1982: 255). Quest'affermazione, a ben guardare, sembra l'esatto prototipo della tripartizione delle tipologie traduttive proposta da R. Jakobson (endolinguistica, interlinguistica e intersemiotica), classificazione (ma è anche una definizione) che mantiene ancora oggi carattere di universalità (cfr. Jakobson 1974: 57).

Lo studio delle traduzioni poetiche (che a volte sono solo trasformazioni dalla poesia in qualcosa che poetico non è) è inoltre particolarmente consono a smascherare l'ineffabilità di un'affermazione apparentemente tautologica, in realtà priva di significato, che probabilmente tutti abbiamo pronunciato almeno una volta, cioè che „la poesia va tradotta da poeti”. Eppure, ovviamente, nessuno è in grado di fornire una definizione esaustiva di „poeta”, né una classificazione che possa escludere o includere un autore o un traduttore nella categoria dei poeti, in base ad un criterio univoco o almeno sistematico. V. Nabokov, che in modo un po' sentenzioso „classifica” i „tipi di traduttore”, contrappone allo „studioso” (preciso e pedante) e allo „scribacchino” (chissà mai perché chiamato „laboriosa signora”!) il „poeta autentico” (ovvero egli stesso, se ben s'intende), che „si rilassa”, tra un'opera e l'altra delle sue, traducendo un altro poeta (1994: 360); eppure neanche Nabokov spende una parola per spiegare il suo concetto di „poeta autentico”, conoscere il quale farebbe tanto più piacere, visto che in poche righe l'autore demolisce il padre del simbolismo russo, l'inflessibile traduttore K. Bal'mont, e il pur non grande poeta D. Merežkovskij (per il primo parla di „incapacità quasi patologica di scrivere anche un solo verso melodioso”, per il secondo dice che „aveva ancor meno talento poetico di Bal'mont”) (358-359). L'inconsistenza delle diatribe sul „gusto” è ormai nota e un monopolio del „gusto” unilaterale e insistente da parte della critica può influenzare in modo drammatico la ricezione di un traduttore spingendolo a soluzioni prevenute.

Per queste ragioni, indagare sulle traduzioni dei versi può aiutare molto a scoprire qualcosa in più della misteriosa essenza del „bello” della poesia, non solo delle sue forme, ma soprattutto della sua ambiguità: „l'incertezza di significato – osserva infatti Steiner – è poesia incipiente. In ogni definizione fissa vi è obsolescenza o intuizione frustrata. La pluralità brulicante di vita della lingua dà corpo al genio fondamentalmente creativo, „controfattuale” e alle funzioni psichiche del linguaggio stesso” (1984: 226).

Ecco, dunque, che a parlar di versi e di traduzione, non si parla solo di lingua, ma anche soprattutto di *langue* (la *Engelsprache* di Hamann) e di *language*, di due categorie che i letterati a volte trascurano, giustificati dall'impotenza della ricerca dinnanzi a fenomeni così restii a cedere all'indagine umana. E quando il letterato

(e ottimo traduttore di sé e d'altri) V. Nabokov chiude la sua brevissima lezione parlando di „perfette regole” che il traduttore dovrebbe seguire, non si accorge forse di non aver detto affatto di quali regole si tratti. I suoi ottimi esempi, infatti, come quelli di chi abbia esperienza personale di traduzione e di ermeneutica letteraria, non costituiscono – ahimè – **di per se stessi** una „regola”, cioè un presupposto teorico a carattere, diciamo, generale o universale. Steiner, che di traduzione si è occupato come teorico, foss'anche per mettere il dito nelle piaghe (nei „buchi”) della teoria, ha ragione a sostenere che i concetti di «teoria», quello totalizzante o quello tradizionalmente specifico, si possono usare con adeguatezza sistematica soltanto se si riferiscono a una «teoria del linguaggio» (1984: 270). Già queste parole contengono una risposta al secondo quesito che ci si era inizialmente posti: è necessario tenere ben distinte le „regole” della prassi, utili ma imperfette (poiché soggettive), da una visione teorica (cioè orientata verso un „sistema”) dei processi traduttivi, i cui presupposti vanno ben al di là dell'esperienza del singolo e della dimestichezza con l'oggetto del tradurre (nella fattispecie il testo letterario).

In conclusione: per immettersi sul campo minato delle teorie (o non-teorie) linguistiche sulla traduzione sarebbe necessario deviare dai percorsi abituali delle ricerche slavistiche per immettersi contemporaneamente su quelli della psicolinguistica e della semiotica. Anche un filologo romano, storico della lingua italiana, quale G. Folena, nel suo saggio *Volgarizzare e tradurre*, opera di taglio prettamente filologico, là dove intraprende riflessioni teoriche sul processo del tradurre, ricorre tanto ad elementi (almeno terminologici) della glossematica e della semiotica, quanto a fattori extralinguistici di concezione umanistica. Un esempio:

„La traduzione è una forma fondata sull'arbitrarietà e sulla bipolarità del segno linguistico, cioè sulla tensione fra i due funtivi, nel senso che solo il significato è trasmissibile in lingue e anche in certa misura in sistemi semiotici diversi mediante nuovi significati, in base al principio della non equivalenza delle singole unità costitutive, e della equivalenza complessiva dei messaggi (equivalenza non significa identità, neppure per il senso) nei codici diversi” (1991: 5).

Qualora il filologo resti sulle proprie posizioni metodologiche e terminologiche, offrirà i suoi migliori contributi alla prassi e alla storia della traduzione, studiando proprio quelle sovrapposizioni culturali e linguistiche, operatesi in determinate aree e in determinate epoche, che costituiscono un elemento imprescindibile per qualsiasi studio comparativo e dunque traduttivo. Più concretamente: a chi voglia assolvere con serietà la prassi del tradurre letteratura dal o in polacco, sarà più funzionale il contributo di R. Picchio sul latino come referente di italiano e polacco letterario, di quanto possa esserlo una lezione di „teoria della traduzione” avulsa da un preciso contesto testuale e culturale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bassnett-McGuire S. (1993), *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano, Bompiani.
- Etkind E. (1982), *Un art en crise*, Lausanne, L'Age d'Homme.
- Etkind E. (1985), *O poetičeskom „importe“ i v časnosti, o evrejskoj intonacii v ruskoj poezii dvadcatykh godov*, „Cahiers du Monde russe et soviétique“, XXVI (2), avril-juin 1985, pp. 193-217.
- Fedorov A. (1940), *O chudožestvennom perevode*, Leningrad, (1958), *Vvedenie v teoriju perevoda*, Moskva (1953).
- Folena G. (1991), *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi.
- Jakobson R. (1974), „Aspetti linguistici della traduzione“, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, pp. 56-64 (1959).
- Lefevere A. (1978), „Translation Studies: The Goal of the Discipline“, in: Holmes J. S., Lambert J., Van den Broek R. (a cura di), *Literature and Translation*, Louvain, ACCO.
- Levý J. (1963), *Umění překladu*, Praha, Československý spisovatel.
- Marchesani P. (1992), *D'una edizione „critica“ di Gombrowicz (e d'altro)*, „Europa Orientalis“, 11, 2, pp. 233-294.
- Mininni G. (1982), „L'operazione psicolinguistica del tradurre“, *Psicosemiotica*, Bari, Adriatica Ed., pp. 265-318.
- Nabokov V. (1994), „L'arte della traduzione“, *Lezioni di letteratura russa*, Milano, Garzanti, pp. 355-362 (1981).
- Steiner G. (1984), *Dopo Babele*, Firenze, Sansoni (1975).
- Verešagin E. M., Kostomarov V. G. (1980), *Lingvo-stranovedčenskaja teorija slova*, Moskva.

NOTE

¹ Merita menzione l'ottimo lavoro di B. Maffezzini su *Le traduzioni dal russo di Tommaso Landolfi* (tesi di laurea, facoltà di Lettere e Filosofia, Univ. di Genova, 1979-80).

² La Bassnett propone un'altra tassonomia a carattere meno generale e più specialistico (cfr. 1993: 21-22).

³ Proprio questa manipolazione dei testi, „quando un capolavoro viene spianato e appiattito in una forma tale, spregevolmente abbellito in un modo tale, da conformarsi alle idee e ai preconetti di un determinato pubblico“ è considerato da V. Nabokov „il peggiore livello di turpitudine“, un „delitto, che dovrebbe essere punito mettendo in ceppi il reo...“ (1994: 335).

Giovanna TOMASSUCCI

LE TRADUZIONI ITALIANE DELLE POESIE DI JULIAN TUWIM. ALCUNE RIFLESSIONI

„But Tuwim is untranslatable in all his poems”

Cz. Miłosz, *The History of Polish Literature*, 1969

„Con una poesia amo scontrarmi, giocarci a scacchi, smontarla in tanti pezzi, tagliuzzarla come se fosse un rompicapo di cartone e solo dopo rimontare pezzetto dopo pezzetto, faticosamente, con infinita cura, perché tutto coincida: modificato, impolacchito certo, eppure, anche se non proprio uguale (cosa impossibile) gemellare, e cioè infinitamente vicino a quell'ideale di perfezione che è l'originale”

J. Tuwim, *Czterowiersz na warsztacie*, 1934

1.

Questo mio intervento vuol essere un omaggio alla figura di Julian Tuwim (1894-1953), di cui quest'anno è ricorso, del resto un po' in sordina, il centenario della nascita.

Anche se non si tratterà di ripercorrere puntualmente la storia della fortuna italiana di quello che è senza alcun dubbio un grande, originale innovatore della poesia di questo secolo, vale la pena di ricordare un fatto curioso quanto inedito: le prime versioni italiane dei suoi testi risalgono alla primavera del 1927, e quindi a distanza di pochi anni dal suo debutto del 1918 e delle quattro successive raccolte di versi (*Sokrates tańczący* 1920; *Siódma jesień* 1922; *Wierszy tom czwarty* 1923; *Słowa we krwi* 1926).

Le poesie di Tuwim furono allora tradotte per una „serata poetica dedicata ai poeti polacchi Julian Tuwim e Józef Wittlin”, organizzata a Padova il 12 marzo 1927 dal gruppo del „Circolo Universitario Stranieri aderenti al Fascismo”: precedute da una conferenza del traduttore, Adolf Speiser, furono recitate in lingua originale e in italiano da un altro polacco, Leopold Gedalje. Nient'altro purtroppo è possibile aggiungere per ora a questa informazione, fornitami da una succinta nota delle „Wiadomości Literackie” del 27 marzo 1927¹. L'anno successivo l'importante settimanale avrebbe comunque riportato con divertita soddisfazione (Tuwim era un suo attivo collaboratore) la notizia che il „Goliardico Ordine Nazionale S. S. Trimurtis” di

Venezia aveva accolto „ad honorem” nelle sue fila „Julian Tuwim Polonus”². Anche la seconda iniziativa, svoltasi a breve distanza geografica e cronologica, era molto probabilmente dovuta alla divulgazione condotta da Speiser e Gedalje, forse studenti dell’ateneo padovano. Il coinvolgimento della goliardia veneziana fa inoltre pensare che i due polacchi potessero aver calcato l’accento sugli aspetti provocatori e antilirici della poesia tuwimiana: in quegli stessi anni il futurismo si era fatto conoscere anche nella provincia italiana. Questa ipotesi sembra trovare una qualche conferma nel fatto che si fosse voluto recitare le poesie **in lingua originale**, in modo da farne percepire le caratteristiche foniche e ritmiche: fatto degno di nota, se si pensa che nelle traduzioni successive l’originale polacco, che pure avrebbe potuto fornire a un lettore ignaro della lingua una misura „grafica” della metrica tuwimiana e dei suoi giochi formali, comparirà in un solo caso³.

Lasciamo da parte questo episodio, con la speranza di poter ritrovare le versioni padovane, e passiamo ai testi e ai traduttori che conosciamo. Il periodo che ci interessa copre poco meno di un cinquantennio, dai tardi anni venti fino ai primi anni settanta. I nomi sono noti: si va dallo slavista Wolfango Giusti (1929)⁴ a O. Skarbek Tłuchowski (1931)⁵, uno studioso e traduttore polacco trapiantato fin dalla giovinezza in Italia, dalle poloniste Maria e Marina Bersano Begey, (1933; 1965)⁶ a Massimo Spiritini, (1939; 1951)⁷, editore di numerose antologie della poesia mondiale, da Angelo M. Ripellino (1958)⁸ a Carlo Verdiani (1961)⁹ fino al più recente Paolo Statuti (1973)¹⁰.

Nel suo complesso il Tuwim „italiano” è rappresentato da 43 poesie (se ne veda a parte l’elenco particolareggiato), provenienti, anche se in maniera diseguale, da tutte le otto raccolte pubblicate prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, da *Czyhanie na Boga* (*Agguato a Dio*)¹¹, 1918) a *Treść gorejāca* (*Contenuto ardente* 1936): non manca perfino una delle sue popolarissime poesie per bambini *Spóźniony słowik* (*L’usignolo ritardatario*).

Forse a causa dell’esiguità degli spazi, i traduttori degli anni venti e trenta (Giusti, Skarbek-Tłuchowski, le due Bersano) rinunciano a dare una veste antologica alle loro rassegne. Anche se il nuovo autore è prolifico, i testi scelti non sono molti, una quindicina in tutto: la maggior parte proviene da *Czyhanie na Boga*, *Wierszy tom czwarty* (*Quarto volume di poesie*, 1923) e da *Słowa we krwi* (*Parole nel sangue*, 1926). Skarbek-Tłuchowski sostiene che „di fronte al primo volume del poeta, le poesie successive non segnano nessun reale progresso”¹². Massimo Spiritini (1939), utilizzando probabilmente per le sue traduzioni una base in altra lingua, si limita poi a testi tratti proprio dalla raccolta d’esordio, pubblicata oltre vent’anni prima. Le poesie tradotte più recenti risalgono a *Rzecz czarnośleska* (1929).

Negli anni cinquanta abbiamo l’unica ampia presentazione di Tuwim, con la bella antologia dei poeti polacchi contemporanei curata da Carlo Verdiani. Verdiani sceglie liberamente 19 testi dalle otto raccolte tra il ’18 e il ’36: per il periodo successivo attinge unicamente a *Z wierszy ocalałych* (*Dalle poesie salvate*) del ’53, mentre non vi è alcun riferimento né a *Bal w operze* (1946) né al poema *Kwiaty polskie* (*Fiori polacchi*), scritto in esilio, ultima prova veramente significativa dell’au-

tore polacco. Le versioni di Ripellino e Statuti riguardano invece pochi testi (tre per il primo, relativi al ventennio 1933-1953, due per il secondo): si tratta quindi più di scelte episodiche, dettate dal gusto personale o dal desiderio di proporre poesie recenti, che dall'esigenza di presentare l'opera di Tuwim nei suoi vari aspetti.

Quarantatré testi per un autore polacco in Italia non sono pochi. Si potrebbe aggiungere che essi rappresentano un ampio ventaglio di temi caratteristici della poesia di Tuwim: vi troviamo frammenti dalla marcata vena lirica, ironici autoritratti, descrizioni e metafore del farsi di un testo poetico, riferimenti autobiografici alla tragedia della seconda guerra mondiale in Polonia. Se per pura ipotesi essi potessero essere messi a disposizione di un lettore italiano, i testi polacchi costituirebbero un *corpus* sufficientemente congruo da potergli permettere di orientarsi all'interno della poetica tuwimiana.

Gli ascoltatori mi scuseranno questa contabilità un po' arida di titoli e cifre. Essa ci permette tuttavia di cominciare a fornire una risposta alla seguente domanda: se il suddetto, virtuale lettore non specialista volesse sapere qualcosa di più sul nostro autore non dai repertori enciclopedici, ma dalla poesie stesse, come potrebbe apparirgli il Tuwim „italiano”? I vari testi dei diversi traduttori potrebbero formare un quadro in qualche modo omogeneo della sua poetica? Ha importanza il fatto che alcune opere siano assenti o scarsamente presenti nel *corpus*?

Nella riflessione sulle traduzioni di Tuwim mi sembrano questi gli elementi più interessanti. Una mera catalogazione di sviste e *qui pro quo*, una graduatoria di traduttori più o meno bravi non credo aggiungerebbe molto al nostro dibattito. L'autore polacco è tra i più difficili da rendere in un'altra lingua: per la crepitante inventiva del suo linguaggio, per il suo innato senso del ritmo è indissolubilmente legato alle proprie forme originarie. Czesław Miłosz lo ha dichiarato addirittura intraducibile, rinunciando a presentarlo nella sua antologia americana della poesia polacca del dopoguerra. Non è un caso che in Italia dal '73 nessuno abbia più voluto cimentarsi con i suoi testi. Tradurre Tuwim è in buona parte un problema di registri linguistici, di forme metriche. Una riflessione sulle scelte compiute dai traduttori del passato potrà essere utile a tutti coloro che si sono proposti o si propongono di tradurre poesia.

2. Alcune considerazioni sui temi e le forme.

Poco prima ho accennato alla varietà di temi presenti nel *corpus* di testi tradotti. Non tutti gli elementi si trovano tuttavia ad essere ugualmente rappresentati. Colpisce fin dall'inizio la ricorrenza di varie composizioni giovanili, risalenti agli anni della prima guerra mondiale e successivamente inserite nel volume d'esordio, *Czybanie na Boga*. Sono testi che lasciano intravedere scorci quasi naturalistici di un mondo povero e malato (*Pogrzeb (Il funerale)*, tradotto da Spiritini e Verdiani; *U sąsiada (Dal vicino)* -Verdiani), il cui tono cupo non lascia presagire il vitalismo dinamico dei testi successivi; solo la coincidenza della struttura sintattica (paratattica) con la misura del verso, l'insistenza delle iterazioni ritmico accentuative

preannunciano il Tuwim dell'appena poco più tardo *Chrystus miasta* (*Cristo della città*). Del resto i traduttori e commentatori di Tuwim del periodo d'anteguerra si trovano concordi nel metterne in rilievo la „tristezza un po' trasognata e lievemente colorata di ironia”¹³, addirittura la „disperazione” da lui descritta della grande città¹⁴. Simili toni di marca psicologica, interpretati come un elemento „sincero” della sua poetica vengono naturalmente contrapposti da critici e traduttori alle novità formali, tipiche delle avanguardie poetiche dei primi decenni del secolo: alla „talvolta assurda ricerca di nuovi contenuti, di nuovi stati e movenze, all'esasperata „visività”, al predominio morboso dei mezzi fonici”¹⁵. Anche Wolf Giusti rimprovera al poeta di *Bal w operze* di mascherare la tristezza con troppa ironia, scetticismo e frivolezza¹⁶.

Certo nel periodo d'anteguerra non ci si dimentica che Tuwim, definito „il più tipico espressionista della letteratura polacca”¹⁷ è anche il cantore della metropoli, dei caffè e della strada. Ciò malgrado l'approccio dei traduttori tende a privilegiare altri aspetti (come la malinconia delle liriche giovanili) della sua poetica. Scarso risalto viene dato ai virtuosismi linguistici del poeta polacco: sotto quest'aspetto egli viene considerato solo un emulatore: un „abile discepolo di Balmont”, che cerca al tempo stesso di trapiantare in Polonia gli esperimenti di Chlebnikov¹⁸. Solo Wolf Giusti ritiene necessario di informare il lettore della ricerca di Tuwim di un linguaggio poetico sradicato dall'esistente, con i suoi richiami a un'immaginaria lingua panslava: ma il breve accenno al ciclo *Śtopiewnie* (*Wierszy tom czwarty*, 1923) si conclude con l'affermazione che si tratta di „un gioco di suoni senza alcun senso che ha ben poco di comune con l'arte”¹⁹. Fra i traduttori italiani di questo periodo la condanna è unanime²⁰. Come già accennato, vengono così penalizzati entrambi i volumi degli anni '30: proprio quelli in cui la versificazione tuwimiana aveva trovato una forma più complessa e innovativa²¹. Per una traduzione di alcuni testi di *Treść gorejąca* si dovranno attendere le traduzioni di Ripellino (1958), Verdiani (1961) e Statuti (1973).

Le conseguenze di un simile atteggiamento non riguardano solo la cernita dei testi da presentare al pubblico italiano, ma naturalmente anche le scelte stilistiche e versificatorie. Si prenda ad esempio *Przypomnienie* (*Ricordo*), tradotto da Carlo Verdiani col titolo di *Rimembranza*, dove predomina effettivamente una forte nostalgia del passato, e il paesaggio evocato, ossessivamente bianco, è il rispecchiamento di uno stato d'animo²²:

„E in anni già antichi, già buoni,
C'era una finestra nella mia casa,
E io a guardare, e guardavo
In un mondo silente e lontano...”

L'originale suonava così:

„I było okno w moim domu
Za dawnych, dobrych lat,
Patrzałem sobie, patrzałem
W daleki, cichy świat” (vv. 5-8)

Il testo polacco presenta una quartina di ottonari e settenari tronchi alternati: per l'accostamento di giambi anfibrachi e trochei catalettici (nella clausola), costituisce un'opzione non comune nella versificazione polacca²³. Questo fattore contrasta con l'evidente banalità dell'immagine e della rima: contribuisce per così dire a sdrammatizzare la nostalgia per il mondo ideale, „lontano e silenzioso” e „i bianchi sogni di un tempo”. Anche la scelta del lessico, semplificato al massimo, quasi da filastrocca infantile, e il registro colloquiale confermano la sensazione che si tratti di una rivisitazione di un genere, non priva di scettico distacco. Verdiani, come accade del resto nella maggior parte delle sue versioni dal polacco, opta invece per il verso libero: le sue scelte lessicali (si pensi agli „anni già antichi già buoni” e al „mondo silente e lontano”) conferiscono solennità al testo portando il lettore italiano nell'ambito di una convenzione poetica più austera, che riecheggia certi tipici moduli pascoliani o di un certo Carducci.

Questo *décalage* stilistico tra originale e traduzione appare ben più evidente in un testo del '26, *Nad Cezarem (Leggendo Cesare)*, tradotto da Maria e Marina Bersano Begey col titolo di *De bello gallico*. Il testo originale si fonda sull'uso spregiudicato del bilinguismo polacco e latino, un po' come facevano i medievali *versi cum auctoritate*, che incastonavano in un contesto in volgare noti passi di scrittori latini o della Sacra scrittura. Alla prima parte della strofa è riservato il ruolo di confessione lirica (o pseudolirica), alla seconda, composta dalle più vulgate citazioni dal *De bello gallico*, quella di un contrappunto distaccato e indirettamente dissacrante. Servendosi del procedimento della rima bilingue (di cui si serve magistralmente anche altrove, ad esempio in *Krzyczę (Io grido)*, Tuwim conferisce a tutto il testo il ruolo di un vero e proprio *divertissement*. Basterà la citazione di una sola strofa:

„Ileż to z serca
Płynęło nad tobą skarg:
Czy mają cel te
Przekłady z rzymskich awantur?
...Tertiam
Qui ipsorum lingua Celtae
Nostra „Galli appellantur...” (vv. 13-19)

Bersano Begey:

„Quante volte mi sono lamentato:
Che scopo han dunque queste traduzioni
d'avventure di un tempo già passato?
...Tertiam
Qui ipsorum lingua Celtae
Nostra Galli appellantur...”

L'apparente sentimentalismo dei primi versi è già dissolto nell'ambito della strofa, che punta dritta sulla clausola finale, con l'impensabile rima „awantur-appel-

lantur". Le traduttrici italiane non solo hanno compattato i versi polacchi in tre strofe di endecasillabi, ma hanno anche spezzato la catena che univa polacco e latino, fondata sulla rima e sulla continuità ritmica. Così facendo il testo latino, originariamente parte integrante di tutta la composizione, torna ad un ruolo di pura citazione prosastica, finendo per divenire una sorta di inerte zavorra. Nelle altre strofe della traduzione il registro colloquiale viene profondamente modificato da sintagmi quasi formulari: l'„acuta nostalgia", il „soave ricordo" (laddove l'originale suonava „ *tęsknota w serce się wgryza / „słodkie wspomnienie"*), o da certe clausole [„dove il destin mi gitta", (...) Vo verso la morte"], francamente più prossime al lessico del melodramma ottocentesco che a quello di un protagonista dell'avanguardia. E' inevitabile inoltre avvertire anche in questa versione un'eco letteraria: il *Davanti San Guido* del Carducci²⁴ e i crepuscolari (penso in particolare a un componimento di tema „scolastico", la *Signora Lalla* di Corazzini).

Un accostamento istintivo alla poetica del crepuscolarismo sorge anche dalla lettura di *Walc starych panien* (*Il valzer delle vecchie signorine* in *Wierszy tom czwarty*, 1923), proposto da Giusti nel '29²⁵. Si prendano ad esempio i „logori mobili di velluto, negli anni d'infanzia color bordò / le fotografie ingiallite, oggi non più somiglianti / e il vecchio strimpellio, fedele ai tremanti accordi"²⁶. Non si tratta questa volta di una forzatura del traduttore per rendere più familiare il testo di un autore straniero: Giusti cura sempre di aderire molto all'originale, le sue versioni sono anzi una sorta di parafrasi in prosa che della poesia serba solo l'illusoria frattura tipografica. Mediato attraverso il tramite linguistico italiano, emerge quindi un dato reale: l'indugiare del primo Tuwim su certi interni polverosi e decaduti, l'uso metaforico degli accessori di certi paesaggi femminili, descritti con ironia e compiaciuta partecipazione, ce lo fa inaspettatamente fratello dell'esperienza gozzaniana, del resto non lontana cronologicamente dai suoi esordi²⁷.

Di questo fatto sembrano tener conto nelle loro opzioni metrico-stilistiche la coppia di traduttori di *Epistola sentimentale* (*Epistoła sentymentalna*), Skarbek Tłuchowski e Giovanni Cau²⁸. Si tratta di un lungo testo giovanile, scritto nel novembre 1916, e pubblicato poi in *Sokrates tańczący* (1920). Per questioni di tempo dovrò soffermarmi solo su due punti di una traduzione che meriterebbe una più attenta analisi. Tuwim ha qui usato una misura prosodica presente da secoli nella tradizione polacca: quartine di ottonari trocaici, rimate un po' meno tradizionalmente ABxB. E' questo un segno preciso della sua scelta versificatoria: un fortissimo radicamento nella tradizione, che tuttavia gli lascia ampia libertà di movimento nel violare regole e ritmi²⁹. La versione italiana del '31 propone invece un metro altrettanto tradizionale, ma tuttavia ancora attuale nella poesia italiana: quartine di endecasillabi in rima alternata, usato anche dai crepuscolari. Si tratta quindi di una scelta riuscita, che riesce a conservare l'equilibrio tra l'andamento monotono del ritmo e la vivacità di tono dell'originale. Efficace mi pare anche l'uso di diminutivi (ancora un dato della poetica dei crepuscolari!) nella descrizione della „stanza verginale" della fanciulla: „le pareti di quadretti piene / I fiorellini belli, i cuscini /, le tendine, tuoi libri (di cui tanti / ancora intonsi), i piccoli specchietti.../

Ricordi ora lontani, cari, santi”³⁰. Qualsiasi traduttore specialista sa bene come una sequela di diminutivi, di uso comune in una lingua slava, una volta tradotta in italiano possa dar luogo a un risultato grottesco se non parodistico. L'*Epistola sentimentale* evita invece simili rischi, forse proprio perché si attiene a un registro stilistico e a un metro che hanno un preciso corrispondente nella coeva tradizione letteraria nostrana.

Non è qui il luogo per interrogarsi sulle ragioni di questa inedita congiunzione crepuscolari – Tuwim: del resto nel firmamento dei gruppi novecenteschi le traiettorie più lontane si possono incrociare, magari grazie a comuni ascendenze letterarie. Più opportuna mi sembra qui piuttosto la constatazione che Skarbek Tłuchowski e Cau si sono posti il problema del linguaggio poetico delle loro traduzioni e che hanno deciso di individuare un referente letterario italiano.

Del resto la loro esperienza mi sembra interessante anche per un altro motivo: sono gli unici che tentano di trovare un equivalente stilistico-formale all'inventiva linguistica dell'autore polacco, presentando al pubblico italiano lo scoppiettante, leśmianiano *Dwa wiatry* (*I due venti*, *Sokrates tańczący*), un testo imbastito su una vera e propria strumentazione vocale, fatta di espressioni idiomatiche, di rime tronche, ricorrenti assonanze e onomatopee. Certo, il risultato non è neanche lontanamente paragonabile all'originale, vuoi per il registro linguistico, vuoi per la struttura e per la prevedibilità della rima, di marca così evidentemente infantile, ma rivela almeno la presenza di un atteggiamento problematico rispetto alle forme dell'originale.

Perché gli altri traduttori, dal 1929 al 1973, questo problema lo eludono. Si prenda fra tutte la questione dei neologismi. Nel nostro corpus ricorrono vocaboli parasintetici come „wieczorniać” (*asserarsi*), „dokwiecać” (*infiorarsi, divenire fiore*), „rybieć” (*riempire di pesci*) ecc., presenti nei testi tradotti da Ripellino, Verdiani e Statuti: al loro posto il lettore italiano troverà „imbrunire”, „foggiarsi a fiore” (altra variante „divenire fiore”), „gremire di pesci”, ecc.³¹. Tutti i traduttori optano quindi per una sorta di neutralizzazione del linguaggio tuwimiano, rinunciando a emularne le scelte ardite. Eppure anche nel linguaggio poetico italiano del Novecento, consapevole della lezione dantesca, esistono formazioni del tutto analoghe (i dannunziani „intenebrarsi” „ingigliare”, „invermigliersi”, „inazzurrarsi”, tanto per citare qualche esempio)³², che passano dal poeta di *Alcyone* alle più composte esperienze montaliane e oltre.

Le scelte linguistiche dei traduttori possono trasportare del resto la poesia di Tuwim verso stilemi cronologicamente e lessicalmente distanti dall'originale. Si prenda in considerazione lo scarto stilistico dei seguenti sintagmi:

„E fu così: nell'alta notte”

(Tuwim: „To było tak: w ciemności nocy”)³³

„Collo spirito anelo
Che invano tende al cielo”

(Tuwim: „Niż tak po ziemi chodzić i tak pragnąć nieba”)³⁴

in cui sono riconoscibili citazioni da Leopardi (*Bruto minore*, *Ultimo canto di Saffo*) e Manzoni (*Cinque maggio*)³⁵.

Si tratta di riferimenti meccanicamente involontari? Oppure essi rispondono alla volontà di mantenere nei ranghi della più consueta tradizione la versificazione e il lessico di un poeta considerato troppo eccentrico? Una conferma in questa direzione, almeno per quanto riguarda le versioni italiane d'anteguerra, mi pare venire anche dalle forme del testo. Nella traduzione di *Melancholia stojących przy ścianie* (*La melancolia di coloro che stanno davanti a un muro*, da *Czyhanie na Boga*, 1918) il ritmo suggerisce all'orecchio una scansione familiare:

„Città tu pure hai triboli, pure il tuo fato è duro"

(Tuwim: „miasto też ma smutek, też ma zadumanie")

Tuwim aveva optato per un il ritmo monotono di un doppio senario trocaico, un verso non comune nella tradizione, con qualche presenza nella poesia di fine Ottocento:³⁶ la versione italiana propone invece il raddoppio di un settenario fortemente presente nella tradizione italiana, dalla „canzonetta" del Chiabrera al classicismo illuministico fino a tutto l'Ottocento italiano, da Manzoni al Giusti e al Carducci³⁷.

Lo stesso procedimento viene ripetuto da Spiritini nel primo verso di *Pogrzeb* (*Funerale*, *Czyhanie na Boga*). Proprio per questo il suo endecasillabo a maiore, così consueto nella nostra tradizione, rischia di suonare come un'involontaria parodia, degna delle poesie apocrife di Paolo Vita Finzi.

„Sbadigliava la lampada a petrolio"³⁸

Spiritini

„Świeciła mdło naftowa lampka"

Tuwim

Vale la pena di ricordare come la grande varietà di misure metriche presente nel nostro *corpus* non trovi corrispondenza nelle versioni italiane. L'autore polacco, considerato uno dei più grandi interpreti della poesia sillabotonica,³⁹ si serve in questi testi sia di metri più usuali nella tradizione nazionale (ottonari, tridecasillabi, settenari, endecasillabi alternati a quinari o novenari), sia di altri meno frequentati, come i versicoli o i versi di dieci, dodici o quattordici sillabe. Nelle traduzioni colpisce invece la propensione diffusa verso l'endecasillabo, il più nobile, ma anche il più prevedibile metro italiano: usato da solo o con altri metri più brevi (quinari e settenari) sia laddove si conserva la rima (Skarbek Tłuchowski, le Bersano e Spiritini), sia dove predomina il verso libero (Ripellino e Verdiani). Rare le altre forme, quali il doppio settenario e ottonario (Spiritini) e un insolito doppio novenario di *Odyseusz* (*Odisseo*, nella traduzione di Bersano Begey)⁴⁰.

Interessante è ad esempio la scelta di *Historia* (*Storia*, *Treść gorejąca*), testo in rima (ABxB) in cui si alternano novenari (una misura sperimentata in varie forme da Tuwim), decasillabi e altri versi, in un ritmo che cambia continuamente direzione, variando dal dattilo all'anapesto nel giro di un verso, accostando trochei ad

anfibrachi (un piede qui dominante) e peoni. *Historia* è la mimesi fonica di una metafora: una „melodia che fila come un rapido” incontra sul suo cammino „parole provinciali” e raccoglie di stazioncina in stazioncina „piccoli gruppi di amorphe creazioni”, fino a infilarsi „come la terra dentro la primavera” ed approdare alla stazione di Varsavia come „poema nazionale”. Siamo di fronte al tipico ritmare „nervoso ed impaziente” di Tuwim come lo ha definito Maria Dłuska.⁴¹ In questo caso il poeta non ricorre a effetti musicali, ma punta su una ritmicità scandita, commento fonico del procedere convulso del treno-Poesia. Come abbiamo accennato, la traduzione di Ripellino rinuncia alla rima e non si cura di trovare un equivalente alla scansione originaria: evidenti sono invece i tentativi di ripercorrerne autonomamente il gioco di allitterazioni e consonanze.

Il caso del russista italiano, nell'ultimo suo contributo alla polonistica è per certi versi analogo a quello di Verdiani⁴². Le scelte di questi due traduttori, mi sembrano infatti caratteristiche di quel compromesso del verso libero novecentesco, che una volta conquistatasi un' „astratta libertà” dal metro – come ha scritto Franco Fortini – ha dovuto compiere „una convezione privata fra sé e sé, una recinzione metrica”⁴³. Non è difficile trovare nelle versioni dei due slavisti una certa scansione orientata appunto intorno all'endecasillabo. Accade così in un altro testo scelto da Ripellino, *Lekcja* (*Lezione, Z wierszy ocalałych* 1953) dove all'ottonario trocaico AABB corrispondono endecasillabi e doppi senari con un ricorrente andamento trocaico-dattilico. La scelta ripelliniana comporta tuttavia un cambiamento non indifferente di registro: se la tetrapodia trocaica è legata nella storia della poesia polacca alla tradizione popolare e alla feconda rielaborazione romantica (da cui giunge per esempio a certe pagine di *Wesele* (*Le nozze*)), la versione di *Storia* ha una solennità, quasi una rigidità incompatibile con lo stile affine alla ballata dell'originale. Un esempio sufficiente sarà fornito dalla terza strofa:

„Tańczy wicher ze śnieżycą
Tanczy upiór z upiorzycą
Piszczą małe upiorzeta
Zapamiętasz? Zapamiętam”

„Danza il turbine con la tormenta
Danza il vampiro con la vampira
Un pigolio di piccoli vampiri...
Lo ricorderai? Ricorderò”⁴⁴.

Osservazioni simili andrebbero ripetute anche per Verdiani. Le sue traduzioni sono per molti versi esemplari: non si contentano di una parafrasi fedele del contenuto, ma ricercano quasi sempre un equilibrio ritmico autonomo. Certo le corde cui è più sensibile sono quelle del Tuwim lirico, della nostalgia dell'infanzia:⁴⁵ anche nei numerosi testi dedicati al „farsi” del testo poetico [*Aptekarz majowy, Jeszcze o poecie, Melodia* (dal volume *Rzecz czarnośleska*), *Eksperyment, Wiersz* (*Biblia cygańska*), *To było tak* (*Treść gorejąca*)], Verdiani non sembra lasciarsi coinvolgere dal tentativo del poeta polacco di cercare una corrispondenza diretta tra

contenuto (la descrizione della nascita della poesia) e sostanza dell'espressione (la vivacità verbale e la varietà di legami fonici): valga per tutti l'esempio di *Scherzo* (*Biblia cygańska*), evidente tentativo di imitare la briosità di uno scherzo musicale. Alla melodicità del brano polacco (quartine di endecasillabi e novenari a rima alternata dall'intenso ritmo ascendente) contribuiscono le frequenti paronomasie, allitterazioni e assonanze (quali si incontrano nei primi due versi: „ŚPIEWała WESoło – i nagle W ŚMIECH / SAM ŚPIEW ją rozŚMIESZYŁ, że ŚPIEWA”), che si articolano in simmetrie e parallelismi. Si tratta evidentemente di un testo dalla difficoltà estrema a rendersi in una lingua come l'italiano, che non può contare sulla possibilità di giocare sui vari composti verbali, ma Verdiani si astiene da qualsiasi tentativo di trovare adeguate corrispondenze a quello che forse riteneva un superfluo virtuosismo. Ecco la sua traduzione di quegli stessi due versi:

„Cantava allegra – e tutto a un tratto a ridere,
Proprio quel canto l'ha fatta ridere: di cantare”⁴⁶.

3. Alcune osservazioni e conclusioni.

Pur nella diversità di scelte e di risultati, le traduzioni italiane di Tuwim presentano vari aspetti di un procedimento comune: la semplificazione e neutralizzazione di importanti elementi costitutivi della poesia di questo autore: la rima, il ritmo, i neologismi, le onomatopee ecc. Congiuntamente assistiamo anche ad alcuni tentativi di adattamento nel sistema versificatorio italiano, con alcuni referenti poetici tra secondo Ottocento e fine secolo (Pascoli, i Crepuscolari, ma anche Carducci).

Una via più autonoma viene rappresentata dalle versioni di Ripellino e Verdiani, del resto elaborate negli stessi anni: in questo caso il riferimento letterario italiano non si fa sentire, ma la personalità del traduttore finisce per coprire la voce dell'autore.

Il processo di traduzione comporta quindi un cambiamento radicale dell'assetto stilistico dell'opera. Il nuovo testo risponde agli orientamenti di chi si propone di farlo conoscere, scegliendo oltre alla lingua, le poesie e le idee dell'autore, anche la forma e l'interpretazione. Nel nostro caso il tentativo di creare un pubblico all'autore straniero porta non tanto all'introduzione di un'opera diversa, trasgressiva, ma a un adeguamento per molti aspetti alla traduzione poetica locale.

Nel 1813 F. Schleiermacher poneva la questione in questi termini: „O il traduttore lascia il più possibile fermo l'autore e muove il lettore verso di lui, o lascia il più possibile fermo il lettore e muove l'autore verso di lui”⁴⁷. Quest'elegante aforisma può forse descrivere l'*impasse* dell'intraducibilità di Tuwim. Mi sembra inevitabile, in ogni processo di conoscenza estetica, che l'approccio con una nuova realtà „svegli ricordi di cose già lette”, suggerisca „un preciso atteggiamento emozionale”, fornendo „in questo modo un orizzonte generale per la sua comprensione”⁴⁸. Sono parole di Hans Robert Jauss che possono dare un senso anche al processo della traduzione poetica. Oggi Tuwim è diventato un classico per i lettori polacchi, sono

emersi con chiarezza i suoi debiti con la tradizione romantica e di tardo Ottocento⁴⁹. Questo fatto mi pare autorizzare un eventuale traduttore a ricorrere *anche* a dei referenti stilistici familiari al lettore italiano e consoni a elementi della sua poetica. L'analisi del nostro *corpus* mi sembra aver mostrato come i tentativi di adattamento portino a esiti più interessanti laddove si hanno delle vere e proprie congiunzioni stilistiche e formali con la poetica dell'autore (il caso di Gozzano in *Epistola sentimentale*): negli altri il calco lessicale o metrico rende sì più familiare, ma anche appiattisce la versione italiana. E' curioso che così finiscano per venir penalizzati anche i debiti di Tuwim verso la poesia russa (i simbolisti, Pasternak e Majakovskij, autori che tradusse magistralmente): lo stesso Ripellino, che avrebbe dovuto recepire più di altri questo fatto, non sembra particolarmente orientato a raccoglierne le suggestioni. Tuwim è un rivoluzionario nella tradizione,⁵⁰ la sua composizione tra libertà innovativa ed eredità del passato potrebbe offrire vari spunti al traduttore italiano, sia nella sua innata propensione melodica che nel rigoglio linguistico. Se qualcuno volesse tentare di ritradurlo oggi, non mi parrebbe illecito andare alla ricerca di referenti italiani adeguati che possano permettere di rendere il suo specifico linguaggio. E' un'ipotesi di lavoro su cui varrebbe forse la pena di tornare.

BIBLIOGRAFIA DELLE TRADUZIONI ITALIANE DI JULIAN TUWIM

- RLS: J. Tuwim, *Poesie*, traduzione di W. Giusti, „Rivista di Letterature slave”, 4 (1929), fasc. 5, pp. 359-362.
- APCP: *Antologia della poesia contemporanea polacca*, a cura di O. Skarbek Tluchowski e G. Cau, Lanciano 1931, pp. 183-191.
- LPO: *Lirici della Polonia d'oggi*. Traduzione e profili di Marina Bersano Begey, versione metrica di Maria Bersano Begey, Firenze, 1933, pp. 81-93.
- PdM: M. Spiritini, *Poeti del mondo*, Milano 1939, pp. 328-331.
- PPM: M. Spiritini, *Panorama della poesia mondiale*, Milano 1951, p. 240.
- PSM: *Poesia straniera del Novecento*, a cura di A. Bertolucci, Milano 1958, pp. 757-761 (trad. di A. M. Ripellino).
- PPC: *Poeti polacchi contemporanei*, a cura di A. C. Verdiani, Milano 1961, pp. 49-65.
- PBP: *Le più belle pagine della letteratura polacca*, a cura di Marina Bersano Begey, Milano 1965, pp. 260-264.
- GaM: J. Pomianowski, *Guida alla moderna letteratura polacca. Con annessa Antologia di poeti polacchi contemporanei*. Roma 1973, pp. 125-127 (traduzione di P. Statuti).

RISTAMPE

- Orfeo: *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, a cura di V. Errante e E. Mariano Firenze 1958, pp. 1474-1476.
- ALPUCS: A. Zieliński, *Antologia delle letterature polacca-ungherese-ceca-slovacca*, Milano 1970, pp. 98-102.
- PPN: *Poeti polacchi del Novecento*, a cura di R. Belletti e G. Mazzitelli, Roma 1990, pp. 30-35.

ELENCO DELLE POESIE TRADOTTE

(Le raccolte delle poesie sono elencate in ordine cronologico, mentre i titoli originari vengono forniti in ordine alfabetico)

CZYHANIE NA BOGA (1918)

<i>Chrystus miasta (Il Cristo della città)</i>	LPO	pp. 91-93
Ristampato con lo stesso titolo in <i>Orfeo</i> , pp. 1475-1476; PBP, pp. 263-264, GaM, pp. 124-125 e in PPN, pp. 30-32.		
<i>Il Cristo della città</i>	PdM	pp. 328-330
<i>Melancholia stojących przy ścianie (Gente addossata ai muri)</i>	PdM	p. 330
<i>Pogrzeb (Il funerale)</i>	PdM	p. 331
<i>Funerale</i>	PPC	p. 51
<i>U sąsiada (Dal vicino)</i>	PPC	pp. 50-51
<i>Wieczór (Sera)</i>	PCP	p. 51
<i>Żydek (L'ebreuccio)</i>	LP	pp. 87-88
<i>Żydzi (Gli Ebrei)</i>	RLS	pp. 361-362

SOKRATES TAŃCZĄCY (1920)

<i>Dwa wiatry (Due venti)</i>	APCP	p. 191
<i>Epistoła sentymentalna (Epistola sentimentale)</i>	APCP	pp. 183-187
Ristampato con lo stesso titolo solo parzialmente in ALPUCS, pp. 100-101.		

SIÓDMA JESIEŃ (1922)

<i>Imię (Nome)</i>	PPC	p. 52
<i>List (Lettera)</i>	LPO	p. 84
Ristampato con lo stesso titolo in <i>Orfeo</i> , pp. 1474-1475 e in ALPUCS, p. 99.		
<i>Przypomnienie (Rimembranza)</i>	PPC	pp. 51-52
<i>Sen (Sogno)</i>	LPO	p. 83
Ristampato con lo stesso titolo in PBP, p. 262.		
<i>Sogno</i>	PPC	p. 53
Ristampato con lo stesso titolo in ALPUCS, pp. 98-99.		

WIERSZY TOM CZWARTY (1923)

<i>Dzień (Il giorno)</i>	RLS	p. 359
<i>Dziurawiąc niebo (Bucando il cielo)</i>	APCP	p. 190
<i>Garbus (Il gobbo)</i>	APCP	p. 188
<i>Krzyczę (Io grido)</i>	PBP	pp. 261-262
<i>Moment (Attimo)</i>	APCP	p. 189
<i>Pieruszy maja (Maggio)</i>	RLS	p. 361
<i>Walc starych panien (Il valzer delle vecchie signorine)</i>	RLS	pp. 360-361
<i>Zaduma (Meditazione)</i>	RLS	p. 360

SŁOWA WE KRWT (1926)

<i>Nad Cezarem (De bello gallico)</i>	LPO	p. 85
<i>Odyseusz (Ulisse)</i>	LPO	pp. 89-90

RZECZ CZARNOLESKA (1929)

<i>Aptekarz majowy (Farmacista a maggio)</i>	PPC	pp. 53-54
<i>Eksperyment (Esperimento)</i>	PPC	pp. 57-59
<i>Inne (Altro)</i>	PPC	p. 55
<i>Jeszcze o poecie (Ancora del poeta)</i>	PPC	pp. 55-56
<i>Kamienie raczej rąbać (Meglio spaccar le pietre)</i>	LPO	p. 86
<i>Melodia (Melodia)</i>	PPC	p. 56
<i>Scherzo (Scherzo)</i>	PPC	p. 60
Ristampato con lo stesso titolo in ALPUCS, p. 100 e in PPN, pp. 34-35		

<i>Suum cuique (Suum cuique)</i>	<i>GaM</i>	<i>pp. 126-127</i>
<i>Wiersz (Il verso)</i>	<i>PPC</i>	<i>p. 59</i>
BIBLIA CYGAŃSKA (1933)		
<i>Akwarium (Acquario)</i>	<i>PSM</i>	<i>p. 757</i>
Ristampato con lo stesso titolo in <i>GaM</i> , p. 127 e in <i>PPN</i> , pp. 32-33.		
<i>Burza (albo miłość) [La bufera (o l'amore)]</i>	<i>PBP</i>	<i>p. 260</i>
Ristampato con lo stesso titolo in <i>PPN</i> , p. 34.		
<i>Cel (La meta)</i>	<i>PBP</i>	<i>p. 261</i>
TREŚĆ GOREJĄCA (1936)		
<i>Historia (Storia)</i>	<i>PSN</i>	<i>pp. 757-758</i>
Ristampato con lo stesso titolo in <i>ALPUCS</i> , pp. 101-102.		
<i>Ślepcy (Ciechi)</i>	<i>PPC</i>	<i>pp. 61-62</i>
<i>To było tak (Andò così)</i>	<i>PPC</i>	<i>pp. 60-61</i>
<i>E fu così</i>	<i>GaM</i>	<i>pp. 125-126</i>
WIERSE DLA DZIECI (1938)		
<i>Spóźniony słowik</i>		
<i>(Il ritardatario)</i>	<i>PPM</i>	<i>p. 240</i>
Z WIERSZY OCALAŁYCH (1953)		
<i>Idea (L'idea)</i>	<i>PPC</i>	<i>pp. 62-63</i>
<i>Lekcja (Lezione)</i>	<i>PPC</i>	<i>pp. 64-65</i>
<i>Lezione</i>	<i>PSN</i>	<i>pp. 758-759</i>
<i>Prośba o pustynię (Preghiera per un deserto)</i>	<i>PPC</i>	<i>pp. 63-64</i>
Z REKOPISÓW		
<i>Nie poradzi to żaden protokół (Non ci può nulla...)</i>	<i>PPC</i>	<i>p. 65</i>

NOTE

¹ „Wiadomości Literackie”, n. 169, 27.3.1927, p. 3.

² „Wiadomości Literackie”, n. 244, 2.9.1928, p. 4. La notizia fu riportata in anticipo, visto che il diploma rilasciato a Tuwim, ivi pubblicato, porta la data del 9 agosto.

³ Si tratta delle versioni di A. M. Ripellino, in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di A. Bertolucci, Milano 1958, pp. 757-761.

⁴ J. Tuwim, *Poesie*, traduzione di W. Giusti, „Rivista di Letterature slave”, 4 (1929), fasc. 5, pp. 359-362.

⁵ *Antologia della poesia contemporanea polacca*, a cura di O. Skarbek Tłuchowski e G. Cau, Lanciano 1931, pp. 182-191.

⁶ *Lirici della Polonia d'oggi*. Traduzione e profili di Marina Bersano Begey, versione metrica di Maria Bersano Begey, Firenze, 1933, pp. 81-93; *Le più belle pagine della letteratura polacca*, a cura di Marina Bersano Begey, Milano 1965, pp. 260-264.

⁷ M. Spiritini, *Poeti del mondo*, Milano 1939, pp. 328-331; Idem, *Panorama della poesia mondiale*, Milano 1951, p. 240.

⁸ *Poesia straniera del Novecento*, cit., pp. 757-761.

⁹ *Poeti polacchi contemporanei*, a cura di C. Verdiani, Milano 1961, pp. 49-65.

¹⁰ Nel volume di J. Pomianowski, *Guida alla moderna letteratura polacca. Con annessa Antologia di poeti polacchi contemporanei*, Roma 1973, pp. 125-127.

¹¹ Tutti i titoli italiani delle poesie e delle raccolte di Tuwim forniti nel corso di questo saggio sono di mia traduzione.

¹² (Julian Tuwim), in *Antologia della poesia contemporanea polacca*, cit., pp. 181-182.

¹³ M. Bersano Begey, *Julian Tuwim*, in *Lirici della Polonia d'oggi*, cit., p. 81.

¹⁴ D. Di Sarra, *Vita segreta del mangiatore di parole (Julian Tuwim)*, „L'Europa Orientale”, 19 (1939), pp. 275-276.

¹⁵ Ibidem, p. 275.

¹⁶ W. Giusti, *Aspetti della poesia polacca contemporanea*, Roma 1931, pp. 29-30. Il saggio contiene anche la traduzione letterale integrale di *Pogrzeb (Il funerale)*, pp. 30-31 e *Przypomnienie (Ricordo)*, p. 32).

¹⁷ *Lirici della Polonia d'oggi*, cit., p. 81.

¹⁸ W. Giusti, *Aspetti della poesia...*, cit., pp. 30 e 29.

¹⁹ Ivi, p. 29.

²⁰ „Più tardi, inebbrinato dalla facilità del successo ottenuto quasi senza lotta, Tuwim si abbandonò alle lusinghe della popolarità, spigolando temi a destra e a sinistra, lasciandosi guidare da associazioni puramente verbali, a base soprattutto musicale, invece di elaborare una filosofia personale della vita e perfezionare la forma delle sue poesie”, *Antologia della poesia contemporanea polacca*, cit., p. 182.

²¹ Cfr. L'articolo di F. Siedlecki, il critico polacco amico e corrispondente di Jakobson – *O swobodę wiersza polskiego*, „Skamander”, 1938, n. 93-95, p. 102.

²² Cfr. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, p. 146.

²³ M. Dłuska, T. Kuryś, *Kataleksa*, in *Sylabotyzm*, Warszawa 1957, p. 155.

²⁴ Si confronti il v. I „O scuola, o scuola! quando ti rammento” con il celebre v. 89 („O nonna, o nonna! deh com'era bella”) di *Davanti San Guido*.

²⁵ *Op. cit.*, p. 360.

²⁶ „Łyse meble pluszowe, za lat dziecinnych – bordo (Te zżółkle fotografie, dziś już niepodobne / I stary klekot, wierny swym drżącym akordom” vv. 6-8).

²⁷ Non è casuale poi che in un breve scritto dedicato alla cultura polacca, pubblicato sul palermitano „Primato”, un osservatore italiano avesse parlato per Tuwim di una „poesia delle cose”, di chiara ascendenza pascoliano-crepuscolare: F. Giarrizzo, *La Polonia roccaforte dell'Occidente*, cit. da „Wiadomości Literackie” 1937, n. 710, p. 7.

²⁸ *Antologia della poesia contemporanea polacca*, cit., pp. 183-187. Di Giovanni Cau posso solo dire che collaborò con l'editoria per ragazzi, pubblicando una raccolta di versi (*Micione. Versi*, Milano 1929) e vari altri testi in prosa.

²⁹ Si vedano: M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, Warszawa, 1978, II ed., vol. II, passim e in particolare p. 153; Joanna Siedlecka, *Filozofia słowa Juliana Tuwima*, Wrocław 1975, pp. 130-131.

³⁰ Ivi, p. 185. Cfr. l'originale polacco (vv. 52-56): „I obrazeczków pełne ściany, / Śliczne kwiateczki, poduszczerki / Książeczki (zwykle nierozcięte) / I lustreczka, firaneczki/ Dalekie wszystko, drogie, święte...”

³¹ Cfr. anche „upletwione chwile” (letteralmente: gli attimi impinnati, cui sono spuntate le pinne) di *Akwarium*, sintagma che viene reso da Ripellino con l'ipallage „istanti dalle pinne argentea”.

³² Cfr. P. V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*, nel volume *La tradizione del Novecento*, Milano 1980 II ed., p. 58-60.

³³ *To było tak* (Treść gorejąca). La traduzione è quella di Paolo Statuti (*op. cit.* p. 125).

³⁴ *Kamienie raczej rąbać*. La versione italiana è delle Bersano, *op. cit.*, p. 86.

³⁵ Ma si potrebbero citare anche altri passi, di cui non mi è stato possibile riconoscere la derivazione diretta, al di là della comune matrice del primo Ottocento: „invincibil mi attira” [(*Odyseusz* (Odisseo)], „l'errar lo fè demente” (*Żydek* (L'ebbreuccio) entrambi nella traduzione di Marina e Maria Bersano Begey).

³⁶ Dalla Konopnicka per esempio: cfr. M. Jasińska, *Dwunastozgłoskowiec*, in *Sylabizm*, Warszawa 1956, p. 363.

³⁷ Cfr. W. Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze 1976, II ed., pp. 159-160 (105).

³⁸ *Poeti del mondo*, cit., 331. Avvertirei in questa traduzione un'eco pascoliana (si pensi all'*incipit* della *Cavallina storna*): di derivazione pascoliana sono forse anche i „rintocchi alti, lontani” del v. 6 della stessa traduzione, se confrontati con „un rintocco lontano, ermo tra il vento, / di campane” dell'inno *Andrée* (vv. 42-43).

³⁹ J. Sawicka, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁰ Per il doppio novenario di Maria e Marina Bersano Begey, mi pare si debba far riferimento piuttosto che a Gozzano, a Pascoli, che del novenario (ad es. nella *Mia sera*) aveva sfruttato ampiamente le possibilità. Come ricorda M. Dłuska, *Odyseusz* offriva invece un esempio interessante dei tentativi di Tuwim di superare il sillabotomismo, presentando un ritmo „oscillante tra il tonismo e lo pseudoesametro” di origine mickiewicziana (M. Dłuska *Studia z historii...*, cit., p. 296).

⁴¹ *Ibidem*, p. 153.

⁴² L'unico esperimento di Verdiani con la rima, accompagnato peraltro da interessanti proposte stilistiche, è *Farmacista a maggio* (*Aptekarz majowy*), dove si cerca di trovare un equivalente alla quartina 6A / 6B / 8A / 6B in un metro che va dall'ottonario al decasillabo, rimato liberamente.

⁴³ F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, nel volume *Saggi italiani*, Bari 1974, p. 318. Cfr. l'interessante commento di E. Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano 1992, pp. 28-29.

⁴⁴ La strofa è particolarmente significativa perchè mostra come né Ripellino né Verdiani, autore di una versione della stessa poesia, abbiano tentato di rendere l'inaspettato „salto” di tono, fortemente velato di ironia dei derivati „upiorzyca” e „upiorzeta”.

⁴⁵ Scriveva così Verdiani nella sua ampia introduzione a *Poeti polacchi contemporanei* („J. Tuwim), cantore d'amore, di morte e della natura, poeta della piccola vita borghese, in un clima pervaso di pensosità, anzi di malinconia. Lo scintillio delle metafore inconsuete, agili, la maestria e l'estrosità del linguaggio, un che di beffardo che sempre affiora, un che di ironico sempre latente, hanno valso al Tuwim fama di poeta gioioso, giocoso, ma della sua pensosità in veste di Arlecchino, via via cangiante di amarezza e di ironia senza precisi limiti fra il tragico e il comico, gli esempi abbondano sia nei primi versi, come nella breve lirica *Funerale*, sia nell'epoca più tarda, in liriche come *L'idea*”. *Op. cit.*, p. XLIII.

⁴⁶ *Poeti polacchi contemporanei*, cit., p. 60.

⁴⁷ F. Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, in „Abhandlungen der Koeniglich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Philosophische Klasse 1812-1813”, 1816, pp. 143-172, cit. da G. Lepschy, *Traduzione*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 14, Torino 1981, p. 447.

⁴⁸ H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1967. Cito dalla traduzione (parziale) italiana *Perchè la storia della letteratura?*, Napoli 1977, p. 56.

⁴⁹ Cfr. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, cit., passim.

⁵⁰ Cfr. J. Sawicka, *op. cit.*, p. 151.

Jolanta ŻURAWSKA

TEORIA E ATEORIA DELLA TRADUZIONE

La traduzione è diventata nel secondo dopoguerra il tema inesauribile di saggi ed articoli, convegni e dibattiti. Per un'analoga passione e concentrazione occorre risalire ai secoli XVI-XVII, quando in diversi paesi la cultura europea si rinnova nell'acquisizione del patrimonio letterario e filosofico dell'età classica. Se il fervore è lo stesso, diversi sono però la prospettiva e l'oggetto degli interessi. Al tempo dell'Umanesimo e del Barocco la traduzione era un problema dei letterati e la discussione aveva per scopo di chiarire in che modo la letteratura della nuova lingua potesse fare proprio il patrimonio artistico ed accrescere ed affinare attraverso di esso gli strumenti dell'espressione, lessicali, sintattici, metrici e compositivi. La traduzione era un'arte letteraria, un capitolo della retorica e della poetica che servivano da guida alla creazione. Il fine della traduzione era dichiaratamente quello di acquisire il testo antico alla nuova letteratura, emulare l'autore del passato con un'opera fedelissima ma originale, autonoma e in nessun modo inferiore. I termini che allora correvano nel discorso erano piacere, ricreazione, eleganza, originalità, bellezza. Il traduttore era un letterato e restava nel cerchio degli interessi e dei problemi della letteratura.

Completamente diverso è il discorso moderno. Sorto nel quadro d'una linguistica fondata sul concetto di sistema, la traduzione oggi è rinchiusa nella sfera dell'espressività linguistica invece che in quella dell'espressività letteraria.

Infatti gli interessi suscitati dalla corrente dei formalisti, che per primi ridussero il testo ai soli fatti linguistici e cercarono d'individuare la creazione letteraria in una deviazione della norma di lingua, hanno orientato anche la teoria della traduzione a concentrare tutti i suoi problemi sulla forma della parola e la struttura del segno.

Da discorso di poetica la discussione sulla traduzione si è trasformata in un discorso di critica che procede attraverso le indagini delle corrispondenze tra la forma linguistica tradotta e la forma linguistica traducete e mira a costituire una grammatica della traduzione, una guida e una normativa da seguire, come le altre guide e le altre norme della pedagogia linguistica. Le voci di qualche poeta e filologo come Jorge de Sena che si distaccano da questo genere di discorsi restano totalmente isolate. Passata dagli scrittori ai professori, la teoria della traduzione è diventata una disciplina universitaria con tanto di docenti e discenti, esami e tesi di laurea.

Non che tutti i saggi manchino di eccellenza, interesse e merito. Al contrario, se si trascurano i molti lavori banali e inconsistenti che – come in ogni altro campo –

anche in questo abbondano, esistono preziose opere di riferimento, dalle acute considerazioni di un Wandruska, che risalgono quasi alle origini di questa nuova passione teorica, agli acuti studi più recenti come i capitoli iniziali degli *Occchiali di Scaramuccia* di Luigi de Nardis, datato Palermo 1993 ma recentemente distribuito.

Questa disciplina moderna, a differenza delle polemiche del Quattro-Seicento, non è propriamente una teoria del tradurre ma uno studio del tradotto, un commento ed un confronto che da geniali considerazioni linguistiche e stilistiche si estende fino alle più astruse regole della contrastività e dei vari moduli generativi e trasformativazionali. Incerta tra la critica letteraria, da cui prende le formule più scadenti, e la dogmatica linguistica, la gran parte di questi discorsi è soltanto espressione della poca chiarezza concettuale a cui sembra ora ispirarsi prevalentemente la discussione nei domini della letteratura e della lingua. L'imperativo del momento è dunque quello di ritornare ad una chiarezza problematica la quale presuppone alcuni capisaldi che possono essere:

1. abbandono di ogni astratta e generica contrastività;
2. abbandono di ogni confronto improduttivo tra i sistemi di lingua;
3. risveglio del senso storico-linguistico che sa richiamare le condizioni storico-culturali, implicite nello stato linguistico della lingua ricevente e di quello della lingua del testo originale al momento della traduzione;
4. valutazione storico-letteraria dei due testi a confronto sia dal punto di vista della espressività artistica, sia da quello del significato storico-culturale.

Con il riferimento a questi capisaldi od orientamenti del discorso, l'esame del singolo testo potrà naturalmente seguire i più vari percorsi, individuare le più sottili risposdenze, cogliere le differenze psicologiche, culturali, di sensibilità, di sentimento. Importante è che ogni singola indagine resti saldamente ancorata alla storicità del documento, parta dalla concretezza dei testi invece che muovere da una genericità teorica preconcepita e da astrazioni precostituite o da norme tanto più inutili, quanti più generali. Bisogna, insomma, affermare con chiarezza che la traduzione è un testo letterario e che deve essere considerata nello stesso modo di ogni altro testo di letteratura. Il discorso linguistico può intervenire come un discorso ausiliario e non sovrapporsi al discorso critico, capovolgendo i valori e gl'interessi.

Premesse queste considerazioni e alla loro luce fermiamoci brevemente su un caso specifico.

In Francia – come Luigi de Nardis nel bel libro ricordato richiama, e già in *Regole della traduzione*, Napoli 1992, aveva con abbondanza documentato – la traduzione come acquisizione dell'opera nella nuova lingua letteraria aveva il fine di riprodurne l'eleganza, chiarirne la coerenza dell'azione e della composizione (e lo faceva così bene da risolvere intuitivamente quelle *cruces* che poi l'alta filologia moderna con i suoi metodi rigorosi scioglierà di nuovo più tardi nello stesso modo) e rendere l'originale in tutta la sua bellezza con ampia polifonia metrica e ricchezza di parole. Essa però presentava gli eroi antichi senza travestimenti, né alterazioni di nomi e in

tutta la loro nobiltà. La loro francesizzazione avveniva soltanto in un genere scherzoso che li camuffava completamente nei modi e nei vestiti, involgarendoli fino a suscitare il rimprovero di Boileau:

Le Parnasse parle le langage des Halles...

Apollon travesti devint un Tabarin.

(cfr. il bel saggio *Virgilio deriso*, cap. 5 di *Gli occhiali di Scaramuccia*).

*

Questa derisione in Polonia sarebbe stata mal compresa. La traduzione polacca del Rinascimento traveste, si pone cioè come fine la piena acquisizione dei personaggi antichi nei costumi, nel gusto, nelle maniere polacche del tempo. L'uso è prerinascimentale. Poiché ne ho già trattato a proposito della fortuna in Polonia della novellistica italiana, delle traduzioni di Esopo e di La Fontaine, non mi dilungherò oltre.

Vorrei invece affrontare il caso della prima traduzione polacca di una commedia plautina.

Se Jan Kochanowski nell'adattare un argomento classico in *Odprawa posłów greckich* si mantiene nello spirito della cultura antica e rispetta nomi e forme, è perché in realtà non si tratta di una traduzione ma di un'opera originale su tema omerico.

La traduzione diretta del teatro classico si conforma invece allo spirito assimilativo che Górnicki aveva teorizzato. Prendiamo per esempio la prima commedia polacca, *Potrójny z Plauta* di Piotr Ciekliński. Come i traduttori francesi del teatro greco anche Ciekliński si mantiene fedele al dettato del testo, però amplia considerevolmente l'opera con propri versi originali ma la rispondenza con i francesi si ferma qui. Per il resto tutto è polonizzato: luoghi, personaggi, riferimenti e le stesse virtù civiche sono riportati alla polonicità dell'epoca. E soprattutto cambia lo spirito della commedia.

Trinummus appartiene a un Plauto ormai maturo quando al divertimento s'intreccia un tema, se non un'intenzione, di morale sociale. Il *Trinummus* è una di quelle commedie in cui non figurano né meretrici né lenoni e dove tutti i personaggi sono buoni. Lo stesso Lesbonicus che ha dissipato con donne e banchetti il patrimonio paterno, come il suo nome lo obbligava a fare, si rileva pieno di buone intenzioni, rispettoso della dignità della sorella e, se non proprio pentito dei trascorsi, disposto a seguire la virtù almeno finché manca il denaro. Calicles è un esempio di un amico fedele, Stasimus uno schiavo mediocrementemente imbrogliatore, Carmides un brav'uomo che gira il mondo per arricchire la famiglia, e lo stesso Sycophanta è tanto poco sicofante da svelare immediatamente tutta la macchinazione. Non solo le meretrici ma neppure le donne si vedono: la „sorella” non appare e non ha un nome ed è solo un pretesto per dare risalto alla puntigliosa virtù di Lesbonicus; l'altra fanciulla, che sposa *in extremis* della commedia il dissipatore, è tanto nascosta da lasciare perfino dubbi sulla sua esistenza (ma i critici si consolano supponendo qualche lacuna del testo).

La stessa trasposizione regola le aggiunte che sono molte e i tagli che sono pochi.

I tagli sono più interessanti perché lasciano intravedere altri aspetti delle intenzioni del traduttore. Il taglio dei vv. 582-590 elimina una scena tipicamente buffonesca: il servo, che non vuole sentir parlare di dote né di vendita del campo rimasto, insiste a mandare via il padrone e quasi lo spinge: *i modo... i modo... i modo... i modo... abi modo... i modo... nullo modo... i modo*. È una scena viva di teatro popolare e sempre di successo ma in quest'opera scritta per la corte era fuori luogo. Più curiosa l'omissione di Giove sostituito dal cielo e dai serafini, anche se questi Serafini sono uomini e non angeli (vv. 1723-1729). Anche alla fine c'è un taglio per concentrare l'interesse sulla buona volontà e l'obbedienza del figlio rinsavito omettendo il lieto fine delle doppie nozze (vv. 1188-89).

Per concludere: la traduzione polacca è condotta con lo stesso spirito della latina rispetto al testo greco: fedele ma autonoma, sciolta ma puntuale. Conserva tutti i particolari dell'originale ma li riassume e riconverte secondo un'intenzione che non contrasta anzi rafforza l'orientamento di questa commedia, tematicamente la più uggiosa di Plauto. Al confronto, tanto per citare un caso nostrano, la traduzione di Ettore Paratore fatta per le scene con l'intento d'essere viva e piacente è di gran lunga inferiore. Il gusto grossolano e il linguaggio indecente che Paratore adotta mortificano l'ariosa comicità plautina. La costante parafrasi del testo anche se abile, ne abbassa il livello a quello dei comici mediocri. Ma il *Trinummus*, se forse

si fa amare meno di tutto il resto del teatro di Plauto, conserva comunque l'impronta d'un autore di genio che in Paratore non c'è più. Dobbiamo rendere merito a Ciekliński di non aver cancellato questa impronta¹.

NOTE

¹ L'ediz. di *Potroiny z Plauta* uscita a Zamość nel 1597 è riprodotta dall'Ossolineum, Wrocław 1992. La traduzione di Paratore è nei Tascabili economici Newton, Roma 1992.