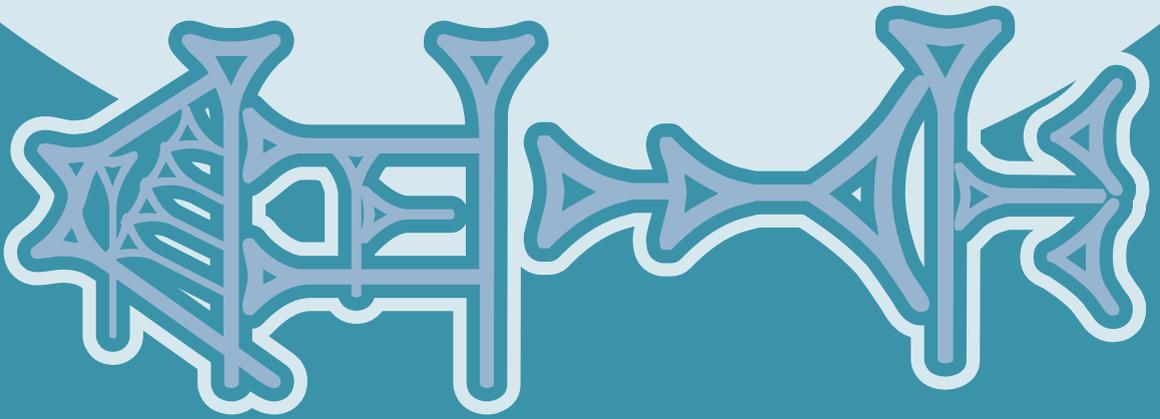


Lezioni di Traduzione

1



a cura di
Nadzieja Bąkowska
e Alberto Alberti

Bologna
2022

Lezioni di Traduzione

1

a cura di
Nadzieja Bąkowska
e Alberto Alberti

LILEC • Bologna
2022

Lezioni di Traduzione

DIRETTORE

Alessandro Niero

COMITATO SCIENTIFICO

Carlo Saccone
(Università di Bologna)

Matteo Lefèvre
(Università di Roma "Tor Vergata")

Evgenij Solonovič
(RAN, Institut mirovoj literatury, Moskva)

Teresa Seruya
(Universidade de Lisboa)

Edward Balcerzan
(Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań)

Rainer Grutman
(University of Ottawa)

Waltraud Kolb
(Universität Wien)

COMITATO DI REDAZIONE

Alberto Alberti, Nadzieja Bąkowska,
Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti,
Barbara Ivancic, Eugenio Maggi,
Roberto Mulinacci, Nahid Norozi

PROGETTO GRAFICO E LAYOUT EDITING

Alberto Alberti

SEGRETERIA DI REDAZIONE E COPYEDITING

Nadzieja Bąkowska
nadzieja.bakowska@unibo.it

REVISIONE LINGUISTICA

Jeremy Barnard

I volumi della collana "Lezioni di Traduzione"
sono pubblicati online sulla piattaforma
AMS Acta dell'Università di Bologna e sono
liberamente accessibili



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Lezioni di traduzione, 1
LILEC • AMS Acta by AlmaDL
University of Bologna Digital Library

© 2022 Authors

ISBN 9788854970946
DOI 10.6092/unibo/amsacta/6968



<https://site.unibo.it/tauri/it>

IN COPERTINA



Rielaborazione dei pittogrammi sumerici per
'traduttore' (*eme* 'lingua' + *bala* 'girare'),
attestati in questa combinazione a partire
dal periodo Protodinastico IIIb
(ca 2450-2350 a.C.)

(cfr. ePSD, <http://psd.museum.upenn.edu/nepsd-frame.html>, s.v. *translator*).



<https://lingue.unibo.it/it>



Indice

ROBERTO MULINACCI

A guisa di introduzione

Della traduttologia di oggi (e forse di domani) o elogio della tradizione

5

ALBERTO ALBERTI

«Cerca di farti degli amici tra i migliori e non tra i peggiori!»

Massimo il Greco e l'Epistola di Fozio al principe Boris

11

NADZIEJA BĄKOWSKA

Una panoramica sull'autotraduzione

41

ANDREA CECCHERELLI

Tradurre un diverso cronotopo

(sull'esempio di un dramma rinascimentale polacco)

63

GABRIELLA ELINA IMPOSTI

*Un caso di ‘traduzione estrema’:
Il palindromo*

89

BARBARA IVANCIC

*Diamo spazio ai Translator Studies
Il traduttore letterario come soggetto e oggetto di studio*

105

ALESSANDRO NIERO

*Tradurre la diacronia
Il caso di Afanasij Fet*

123

NAHID NOROZI

*Le traduzioni italiane del Divān di Ḥāfez,
poeta persiano del XIV sec.*

139

MONICA PEROTTO

*Bilinguismo e traduzione
Creazione di corpora paralleli per l’analisi
delle traduzioni letterarie del concorso Kul’turnyj most*

159



TRADURRE UN DIVERSO CRONOTOPO

(sull'esempio di un dramma
rinascimentale polacco)*

ANDREA
CECCHERELLI

1. Una premessa

Lo scopo di questa mia “lezione di traduzione” è mostrare, sulla scorta della mia personale esperienza di traduttore, come si possa rendere accessibile all’*hic et nunc* ricettivo – il lettore italiano del XXI secolo – un testo caratterizzato da lontananza spaziale e temporale. Intendo non tanto una lontananza diegetica, riguardante cioè il tempo e il luogo in cui si svolge la storia, quanto piuttosto genetica: quella propria di un testo scritto in un tempo e in uno spazio lontani da qui e ora. Una lontananza codificata da mezzi linguistici: parole, tratti morfologici, costrutti sintattici, diversi non solo dai nostri, ma anche da quelli che caratterizzano oggi quella stessa lingua. Nella fattispecie tratteremo di un dramma in polacco composto nel XVI secolo, *Odprawa posłów greckich* (‘Il congedo dei messi greci’) di Jan Kochanowski (1530-1584), ma le considerazioni che seguono – muoveranno da alcuni problemi universali che un testo di questo tipo pone, per poi esplicitare le strategie traduttive adottate e scendere nel dettaglio degli esempi concreti, giungendo quindi a conclusioni nuovamente generali.

Comincerò col dichiarare che, per come io la vedo, lo sforzo di rendere accessibile, ovvero intelligibile, un testo così lontano nello spazio-tempo

* Contributo sviluppato all’interno del progetto di eccellenza *DIVE-IN Diversity & Inclusion* del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne – Alma Mater Studiorum Università di Bologna (iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR [L. 232 del 01/12/2016]).

dovrebbe essere almeno pari allo sforzo di preservarne la diversità, non solo spaziale ma anche e soprattutto temporale: quella diversità, quell'effetto di alterità, che il lettore polacco di oggi percepisce quando legge la bella lingua rinascimentale di Kochanowski. Il lettore italiano dovrebbe essere messo in grado di cogliere tale alterità in modo immediato, direttamente nell'esperienza estetica, senza dover ricorrere a surrogati paratestuali quali note, introduzioni o altro. In questo senso intendo l'equivalenza di effetto di cui parlano i traduttologi: un'equivalenza, o meglio, per restare in termini matematici, una proporzione, che vale non rispetto ai contemporanei di Kochanowski, bensì rispetto a come il testo è percepito da un lettore polacco di oggi: per il suo effetto il prototesto sta al lettore polacco di oggi come il metatesto sta al lettore italiano di oggi.

L'approccio adottato nel processo traduttivo in questione è di tipo ermeneutico: nel vertere un testo straniero si ritiene necessario conservarne l'alterità spazio-temporale, ma in modo tale da renderne al contempo possibile l'incontro con il lettore di oggi; e poiché l'incontro senza comprensione è infruttuoso, tale diversità riprodotta in traduzione, anziché costituire un ostacolo per il lettore, dovrà apparirgli piuttosto come un segnale necessario della distanza che lo separa dall'Altro. Includere un testo in un'altra cultura non dovrebbe equivalere a omologarlo, né a esotizzarlo, entrambe strategie etnocentriche; ma qualunque traduttore, per quanto possa essere affascinato dalla filosofia del tradurre, sa che l'alternativa all'etnocentrismo non potrà mai essere la "letteralità" astratta teorizzata da Antoine Berman (2003), chiusa anch'essa in un rigido orizzonte oppositivo binario. In traduzione, inclusione della diversità significa inclusione *nella* diversità ed essa richiede – applicata al processo traduttivo – un movimento continuo, non unidirezionale ma sempre avanti e indietro, fra lettera e senso, autore e lettore, pur senza abdicare alla necessaria coerenza di fondo rispetto al prototesto e rispetto a tutti gli elementi del metatesto. È questo lo spazio del processo traduttivo: uno spazio intermedio, interstiziale. Continuamente tra.

2. L'autore e l'opera

Jan Kochanowski si forma come umanista e come poeta all'università di Padova, dove, negli anni '50, compone in latino elegie, epigrammi e altri versi occasionali, ma è solo dopo il ritorno in Polonia che comincia a poetare in polacco, componendo una serie di opere, soprattutto liriche (*Treny* – 'Lamenti'

e *Pieśni* – ‘Odi’) ed epigrammatiche (*Fraszki* – ‘Frasche’), che, edite fra il 1578 e il 1586, faranno di lui non solo il «culmine del Rinascimento nella letteratura polacca» (Pelc 2001), ma il vero nomoteta della poesia fra l’Oder e il Bug.

Il congedo dei messi greci, messo in scena e pubblicato nel 1578, inaugura l’epoca dei capolavori cochanoviani ed è fra le poche sue opere maggiori a non avere ancora trovato un interprete nella lingua del sì (Ceccherelli 2020). L’autore, nel pieno spirito del classicismo rinascimentale, vi rielabora un motivo antico, appena accennato in un paio di versi (205-207) del III libro dell’*Iliade* (proprio quello che aveva tradotto in polacco col titolo di ‘Monomachia di Paride e Menelao’), in funzione attualizzante: l’intento è quello di esortare il destinatario polacco a lui coevo a riflettere su una questione politica rilevante quale il conflitto fra bene pubblico e interesse privato. In scena va l’antefatto della guerra di Troia: Ulisse e Menelao sono stati inviati nella città di Priamo a reclamare indietro Elena e il Consiglio deve deliberare in merito alla loro richiesta. Come e perché si è giunti allo scoppio del conflitto? Lo si poteva evitare? Queste le domande sulle quali il lettore polacco del tempo – ma anche il lettore, non solo polacco, di oggi – viene invitato a riflettere.

La tragedia si compone di cinque episodi inframezzati da cori. Nel primo episodio si assiste a un fitto scambio di battute – tecnicamente: sticomitia – fra Antenore e Alessandro-Paride, che incarnano due modi opposti di guardare alla cosa pubblica: bene comune (Antenore) *versus* interesse privato (Paride). Nel primo stasimo il coro lamenta l’inconciliabilità di assennatezza e giovinezza. Il secondo episodio racconta i turbamenti di Elena che attende il verdetto del Consiglio, mentre il secondo stasimo ammonisce i governanti a pensare al bene comune. Il terzo episodio, il più lungo, contiene la relazione del Nunzio – mandato a Elena da Paride – sull’andamento del dibattito e del voto in Consiglio. Nel quarto episodio Ulisse e Menelao commentano sdegnati il rifiuto opposto alla loro richiesta, mentre lo stasimo che segue, il terzo, offre un commento lirico-morale alla vicenda di Paride ed Elena. Nel quinto e ultimo episodio si accumulano i presagi di guerra, culminanti nel profetico monologo di Cassandra. La caratterizzazione di Antenore come uomo probo e saggio, antitetica rispetto a quella che lo pone come emblema del traditore (basti pensare all’Antenora nell’*Inferno* dantesco), discende direttamente da Omero, ma non è da trascurare neppure un collegamento con gli anni trascorsi da Kochanowski a Padova, fondata secondo la leggenda proprio da Antenore, la cui “tomba” egli aveva quotidianamente sotto gli occhi.

3. Questioni generali

Genere, modelli e materia dell'opera sono ben noti, ma ciascuno porta con sé degli interrogativi per il traduttore.

3.1. Genere, modelli, materia. Quanto al genere, si tratta di una tragedia scritta in versi. Che fare con la versificazione? Rispecchiare questa caratteristica? Oppure non curarsene? E, volendola rispecchiare, in che modo: rispettando la varietà metrica dell'originale oppure uniformandola? Riproducendo le stesse misure oppure adottandone di diverse? Un'opera in versi risalente a diversi secoli addietro costringe il traduttore a una riflessione differente rispetto a un'opera in versi contemporanea: la metrica è di per sé un segnale di appartenenza a un tipo di poesia tradizionale e rimanda, almeno alle nostre latitudini, a un'epoca da tempo passata. Rinunciare ad essa a cuor leggero al solo fine di ammodernare l'opera potrebbe, in mancanza di adeguate compensazioni, neutralizzarne la diversità temporale.

Quanto ai modelli di tragedia cui Kochanowski si ispira, i principali sono la tragedia greca (Euripide) e la tragedia italiana rinascimentale (in particolare la *Sofonisba* di G.G. Trissino, da cui riprende la novità dei versi sciolti): è opportuno per il traduttore guardare ai suddetti modelli, e in che modo, eventualmente, dovrebbe nel concreto lasciarsene ispirare per ricontestualizzare l'opera nella cultura di arrivo? Al proposito ritengo che, a fini traduttivi, possa essere utile, assai più che una lettura della *Sofonisba*, dare un'occhiata alle traduzioni moderne di Euripide, soprattutto per valutare come i traduttori italiani di oggi hanno veicolato l'alterità del linguaggio e del cronotopo in esso racchiuso. Quello che se ne può ottenere è un'intertestualità mediata, che serve a suggerire un'aura, più che a indicare la fonte.

Quanto alla materia, infine, essa è omerica, e dunque estranea e nota al contempo, sia per la cultura di partenza del testo – polacca – sia per quella di arrivo – italiana, appartenenti entrambe alla civiltà occidentale che affonda le proprie radici nell'antichità greca. Data l'equivalenza funzionale, ossia il modo equivalente in cui tale materia funzionava e funziona nella cultura di partenza e in quella di arrivo, essa non pone particolari problemi traduttivi, o almeno non diversi da quelli che incontra l'odierno traduttore di Euripide o di Omero – se non fosse che nel testo della *Odprawa* vi sono elementi polacchi che, nell'intento dell'autore, "addomesticano" la materia omerica, avvicinandola al destinatario polacco: che fare, dunque con questi segnali, mantenerli o neutralizzarli?

In relazione al tema e all'autore, occorre fare anche una piccola considerazione di strategia traduttiva. Proporre un testo del genere in Italia costituisce una doppia forma di resistenza alla cultura dominante, che, pigramente ancorata a coordinate da geopolitica secondo-novecentesca, colloca ancora la Polonia nell'Europa dell'Est, e che di una letteratura marginalizzata, qual è quella polacca nel nostro circuito editoriale, ammette tutt'al più autori viventi o recenti, non certo antichi. Poiché la scelta dei testi tradotti incide come poco altro sull'immagine della cultura di un popolo presso un altro popolo, ossia su quella che Lawrence Venuti chiama «formazione dell'identità culturale» (Venuti 2005: 85-110), proporre un testo del genere può contribuire a rompere un'immagine un po' "orientalizzata" ancora dominante e a situare la cultura polacca nel posto che la storia le ha assegnato, nell'Europa Centrale, all'interno della cultura occidentale (Kundera 1983). Per ora non ho trovato grandi editori interessati.

3.2. Metro, stile, tono. La prima macro-decisione che il traduttore deve assumere misurandosi con testi di questo tipo riguarda il metro. Sia come sia per la poesia verlibrista del Novecento, ma di fronte alla poesia pre-novecentesca io ritengo che occorra prestare la necessaria attenzione alle caratteristiche formali – e ciò per vari motivi, fra cui non ultimo proprio la preservazione della sua pre-novecentesca alterità. Non è forse vero, come qualcuno ha detto, che tradurre la poesia tradizionale senza ritmo e senza rime è come pretendere di giocare a tennis senza rete? Può essere fatto, certo – per spiegare il gioco, per descriverlo; ma non per imitarlo, ossia per giocare. E anche a proposito di forme di poesia più moderne e libere, mi limito a ricordare quanto scriveva nella sua *Posta letteraria* la poetessa polacca premio Nobel Wisława Szymborska: «Ci dispiace pure che Lei tratti il verso sciolto come una liberazione da ogni disciplina... La poesia (qualunque altra cosa se ne possa dire) è stata e sarà un gioco, e non ci sono giochi senza regole. Lo sanno i bambini. Perché gli adulti lo dimenticano?» (Szymborska 2008: 979).

Ma non c'è soltanto il metro a sfidare il traduttore nella poesia pre-novecentesca; c'è anche lo stile, che è una funzione di spazio e tempo, oltre che del genio individuale. Il concetto di cronotopo è stato introdotto dal filosofo e teorico della cultura Michail Bachtin: «Chiameremo *cronotopo* (il che significa letteralmente "tempo-spazio") l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente» (Bachtin 1979: 231). In un'opera letteraria sono iscritte le coordinate spazio-temporali di ciò che racconta, della sua diegesi, riprenden-

do il termine di [Genette \(2006\)](#), ma anche le coordinate di dove e quando è stata scritta, ossia della sua genesi. Un'opera sulla guerra di Troia scritta nel Settecento o nell'Ottocento avrà lo stesso cronotopo interno – diegetico – di un'opera sullo stesso argomento scritta nel Novecento o nel Duemila, ma sarà scritta in una lingua diversa che dipende dal cronotopo esterno – extradiegetico – in cui è collocata la sua genesi. Come tradurre questa specifica differenza? Nella fattispecie: come tradurre un testo ambientato in un altro spazio, in un altro tempo, e scritto anche in un altro spazio-tempo? In prospettiva ermeneutica la domanda è: come rendere possibile l'incontro con un testo di questo tipo senza neutralizzare e appiattire le differenze di cronotopo?

Tornando al genere letterario, vi è un'altra questione che un testo così – una tragedia – pone al traduttore, e deriva proprio dalla sua natura teatrale. *Il congedo* non è solo un testo drammatico, ma anche scenico, è cioè teatro nel senso pieno della parola: esso fu messo in scena il 12 gennaio del 1578 a Jazdów, fuori Varsavia, dinanzi al re e alla corte, e pubblicato nel medesimo anno. Non è questo il luogo per discutere della differenza nell'approccio traduttivo fra testo drammatico e testo spettacolare. Nell'affermarne la rilevanza, mi limito a precisare che, memore del gustoso aneddoto ([Randaccio 2016: 49](#)) secondo cui lo sceneggiatore Christopher Hampton, prendendosi con i traduttori provenienti dall'accademia, avrebbe affermato che è meglio avere qualcuno che sappia scrivere dialoghi che qualcuno che sappia le lingue, mi sono sforzato – nei brani tratti dagli episodi, ossia nella parte recitativa – di combinare l'esattezza filologica con l'efficacia scenica, che è poi tutt'uno con il suo valore letterario. Per intendersi: nel primo episodio, il serrato scambio di battute tra Antenore e Alessandro è caratterizzato da un tono spiccatamente sentenzioso, come anche – in certe parti – malizioso e ironico; queste – che considero le “dominanti” del testo in questo frammento, per usare un concetto che rimanda a [Roman Jakobson \(1981\)](#) – ho cercato di riprodurre, così come nei frammenti successivi ho cercato di ricreare il linguaggio colorito dell'oratoria parlamentare di Icetaone e il tono concitato del monologo di Cassandra posseduta da Apollo. Tutto ciò con l'intento di restituire precisamente la “performatività” del testo.

I saggi di traduzione forniti in **APPENDICE**, parte di una versione integrale ancora inedita, sono stati selezionati in base a un duplice criterio: in quanto relativi ad alcuni fra i brani più celebri dell'opera e, al tempo stesso, in quanto rappresentativi della varietà di metro e stile che la caratterizza. Si tratta della sticomitia iniziale fra Antenore e Paride, del coro del secondo

stasimo (incluso poi dall'autore nella sua raccolta di *Pieśni* come componimento autonomo: Ode II, 14), dell'inizio del discorso di Icetaone al Consiglio, del coro del terzo stasimo e dell'inizio del monologo di Cassandra. In totale sono 135 versi, oltre un quinto dell'intera tragedia.

4. Strategie e soluzioni specifiche

Esposte le questioni generali e definito il materiale testuale su cui si è operato, passiamo a esplicitare le strategie adottate in relazione ad ogni singola questione e ad esemplificarne l'applicazione a casi concreti.

4.1. La metrica. *Il congedo* è un'opera diversificata sotto l'aspetto metrico. Sono 605 versi sillabici di varia misura (11, 12, 13 sillabe), in larghissima prevalenza sciolti, ad eccezione di due cori che presentano rime bacciate. Un altro coro è un tentativo di imitazione della metrica classica (idea simile a quella di Carducci nelle *Odi barbare*). Una *varietas* che può tuttavia essere ricondotta a tre modelli: quello prevalente è il verso sillabico sciolto, utilizzato negli episodi, ossia nella parte drammatica vera e propria; vi è poi il verso sillabico rimato, utilizzato in due cori; e infine il verso sillabo-tonico sciolto, utilizzato soltanto in un coro.

Le caratteristiche della versificazione – l'isosillabismo, la rima in quei pochi casi in cui è presente, il ritmo nel terzo stasimo – sono state ritenute una componente irrinunciabile della natura del testo e perciò coerentemente riprodotte in traduzione, secondo le considerazioni che seguono.

Nella parte drammatica della *Odprawa* la misura prevalente è il tredecasillabo, o alessandrino polacco, seguito per frequenza dall'endecasillabo e dal dodecasillabo, tutti rappresentati dai brani scelti. L'endecasillabo sciolto della sticomitia è stato reso con identica misura, mentre nel monologo di Icetaone il tredecasillabo, marginale e sostanzialmente estraneo alla tradizione italiana, è stato sostituito con un verso anch'esso marginale, il doppio settenario, o alessandrino italiano, benché non nella forma originaria martelliana con andamento monotonamente giambico ed emistichi parossitoni, bensì in quella carducciana con i due emistichi ad arsi mobili, separati da una cesura netta che annulla ogni sinalefe tra l'uno e l'altro. Il doppio settenario è stato scelto anche per rendere i dodecasillabi del monologo di Cassandra, ricorrendo a un'amplificazione piuttosto comune nella resa metrica in traduzione (Colucci 1993).

Nei cori sono state compiute scelte diverse sulla base delle caratteristiche dell'originale. Il secondo stasimo in Kochanowski è in dodecasillabi baciati; nella versione si è mantenuto lo schema baciato delle rime, mentre la misura metrica ha conosciuto una modifica, peraltro rara, poiché ha portato a una riduzione del numero di sillabe, undici, anziché a una dilatazione come nei monologhi di Icetaone e di Cassandra e come solitamente avviene nella traduzione della poesia. Il motivo di tale riduzione è tutto interno alla cultura d'arrivo: l'equivalente numerico del dodecasillabo polacco, ovvero il senario doppio, ha infatti nella tradizione italiana un andamento naturalmente dattilico con anacrusi in prima sillaba, associato com'è al celebre coro dell'*Adelchi* manzoniano («Dagli atri muscosi dai fori cadenti»), mentre l'incipit del coro cochanoviano doveva avere proprio in prima sillaba l'accento forte a motivo di quella anafora del primo e terzo verso («voi [...] voi [...]»), riconducibile al ritmo manzoniano solo al prezzo di farla precedere da un "o" vocativo che avrebbe reso patetica e artificiosa un'invocazione che invece in polacco è asciutta e diretta. Si è perciò optato per l'endecasillabo, riducendo, per una volta, il numero di sillabe rispetto all'originale, ma senza alcun detrimento per il "contenuto"; valga come eccezione alla regola della dilatazione, alla quale è invece conforme la precedente versione di questa *pieśń* eseguita da Anton Maria Raffo in doppi settenari a rima alterna (in [Ceccherelli 2019](#): 217).

Il terzo stasimo si è rivelato il più complesso da tradurre proprio a causa della sua peculiarità metrica. In esso Kochanowski compie un singolare esperimento, applicando alla poesia polacca, che è sillabica come l'italiana, una veste classica, ricalcando cioè in un diverso sistema poetico l'andamento ritmico della poesia antica. L'esito cui giunge è un verso sillabo-tonico che ha un incedere dattilico-trocaico con accenti fissi sulla quarta e sulla nona sillaba, in un involucro sillabico che, ad eccezione di un paio di decasillabi iniziali e finali, si presenta con l'aspetto di novenari. In traduzione si è optato per un puro ricalco ritmico. Carta carbone metrica. Una serie di quinari abbinati con accento fisso sulla quarta e sulla nona sillaba e cesura netta ad autonomizzare i due emistichi escludendo la sinalefe. Il rischio di monotonia che sul principio mi ha fatto esitare per questa soluzione mi è parso scongiurato grazie agli enjambement, che – qui come negli altri versi doppi – strano la sintassi smuovendo la dizione, dinamizzandola, grazie alla non corrispondenza tra clausole logico-sintattiche e clausole metriche. Tali inarcature, è bene precisarlo, lungi dal rappresentare un arbitrio del traduttore, sono abbondantemente presenti in tutto il prototesto, e dunque coerenti con la poetica cochanoviana.

4.2. Lo stile. Lo stile di Kochanowski, il miglior esempio di classicismo rinascimentale polacco, appare caratterizzato da un'eleganza naturale, non artificiosa, prodotta da un *ornatus* ricco ma non vistoso, una sintassi sempre perspicua pur nella sua poeticità, un lessico che, pur nell'arcaicità di vocaboli e soprattutto di forme, risulta nel complesso comprensibile per un polacco di oggi.

Tre questioni in particolare richiedono una particolare cura da parte del traduttore: il tono dei brani, trattandosi di un'opera teatrale; l'aspetto poetico-retorico; e infine il lessico, su cui più che su qualunque altro elemento poggia nel prototesto l'effetto di distanza spazio-temporale. L'acquisizione della consapevolezza del tono, dell'importanza della sua funzione, dei modi in cui viene realizzato, così come la disamina delle figure retoriche, pertengono alla fase preliminare che precede la versione vera e propria, quando il traduttore legge ripetutamente il testo, lo analizza aiutandosi con gli strumenti critici a sua disposizione, stabilisce quindi un ordine di priorità utile a orientarsi nell'intreccio di salvezze, perdite e compensazioni che dovrà infine portare a un sistema di scelte coerente nella versione finale. Quanto al lessico, occorre stabilire una strategia che, come detto, trasmetta adeguatamente il cronotopo tenendo insieme comprensibilità e alterità.

4.2.1. Le dominanti di tono. La scelta dei cinque brani tradotti in calce intende essere rappresentativa della varietà che contraddistingue il prototesto. Abbiamo un dialogo, due monologhi e due cori; e, dei monologhi, uno è uno di genere deliberativo, l'altro lirico, mentre i due cori commentano l'azione con funzione didascalica, ma anche – nel secondo – in toni altamente lirici.

Nel dialogo iniziale fra Paride e Antenore il tono è sentenzioso. I due personaggi si scambiano battute puntute che riecheggiano vari *loci communes* sull'amicizia, talvolta espressi da popolari adagi di origine antica giunti insino a noi («amicus Plato sed magis amica veritas», «manus manum lavat», «amicus certus in re incerta cernitur»), ove per noi si intende sia la cultura polacca, sia quella italiana, entrambe affondanti le proprie radici nell'antichità greco-romana. Il lettore italiano colto sarà dunque in grado di cogliere le allusioni tanto quanto il lettore polacco. Le battute dell'uno e dell'altro personaggio si susseguono in stretta concatenazione, molto teatrale, realizzata tramite una serie di riprese lessicali e paralleli-smi sintattici, le une e gli altri riprodotti coerentemente in traduzione. Per l'efficacia performativa, è importante notare e riprodurre anche il diverso tono del discorso di Paride, subdolamente allusivo, e di Antenore, serenamente ironico; e cogliere e rispecchiare anche la rottura che ha luogo nel

finale, quando la maliziosità di Paride si scioglie nell'accusa diretta e il distacco di Antenore sfocia in palese sdegno.

Nell'orazione di Icetaone, volta a dimostrare il pericolo materiale e morale che verrebbe dall'accettare la richiesta dei messi, la dominante è invece da ricercare nell'enfasi persuasiva del tono e nella figuratività del linguaggio, con tre metafore icastiche che si succedono a ritmo serrato: il suonare e il ballare che stanno per l'ubbidire a bacchetta; l'inondazione in cui si dicono destinate a sfociare le crescenti pretese derivate dalla brama di potere; il giogo per l'asservimento. Un brillante sfoggio di oratoria politica culminante nell'immagine della "sciabola" come segno distintivo del... *pan*, che non è il guerriero troiano dei tempi di Omero, bensì il nobile cavaliere polacco dei tempi di Kochanowski (*pan* – 'signore' – era titolo riservato alla *szlachta*, la nobiltà polacca). Questo Icetaone quasi "sarmatico", la cui loquela doveva suonare familiare al pubblico polacco del XVI secolo, riesce peraltro nel suo scopo: proprio in seguito al suo efficace intervento, il Consiglio respinge la richiesta dei messi.

L'inizio del monologo di Cassandra è nervoso, inquieto; esprime il tormento interiore della figlia di Priamo, posseduta dallo spirito di Apollo, tramite una serie di contrasti e di immagini di asservimento che culminano nell'impersonale «*gwałt mi się dzieje*» – che si è scelto di rendere con un altrettanto impersonale «mi è fatta violenza», con piccolo scarto metrico (recuperato con dieresi) a rafforzare la drammatica centralità della constatazione – e nel grido finale «io non sono più mia» (che ricorda il Michelangelo di «Come può esser ch'io non sia più mio»), cui segue nel dramma il deliquio e poi la profezia di sventura.

Passando infine alla traduzione dei cori, il tono del secondo stasimo è severo, come si addice a un monito ai reggitori della Cosa Pubblica affinché praticino il buon governo e la giustizia. Nel terzo stasimo, invece, il tono è solenne e lirico insieme, la sintassi più elaborata, la dizione estremamente mossa grazie ai molti *enjambement*: siamo al culmine del dramma, il Consiglio ha ormai respinto la richiesta dei messi e il Coro collega quindi l'inizio della storia – la barca che porta Paride in Grecia, il giudizio delle tre dee – con la fine incombente, traendone un insegnamento morale.

4.2.2. L'*ornatus*. Kochanowski fa un uso dell'*ornatus* equilibrato e sempre funzionale alla caratterizzazione psicologica dei personaggi, ivi compreso il coro, che nella sua natura collettiva esprime il senso comune. Occorre mettere ogni sforzo per ricreare in altra lingua l'impalcatura retorica poco appariscente, ma essenziale, su cui si regge la classica poesia della *Odprawa*.

Le metafore, le metonimie e le similitudini sono tutte riprodotte, così come tutti gli epiteti cui non spetta una funzione meramente ornamentale: si veda per esempio nelle primissime battute della sticomitia lo scambio di reciproche cortesie fra Paride, che definisce ‘probo’ («*cny*») Antenore, e questi che ricambia con ‘nobile principe’ («*zacny królewicze*»). La convenzionalità delle espressioni, in questo caso, è veicolo di ipocrita *captatio benevolentiae* da parte di Paride e di ironica reverenza da parte di Antenore: rinunciare avrebbe in parte neutralizzato il tono conferito da Kochanowski al dialogo.

Le figure dell’inversione, anastrofi e iperbati, tipiche del linguaggio poetico tradizionale e assai frequenti nell’originale, sono ampiamente presenti anche nella traduzione, non necessariamente nello stesso luogo, ma con la cura costante a riprodurne la funzione espressiva, laddove essa è marcata, e a non sconfinare mai in un’astrusa *mixtura verborum*, che sarebbe fuorviante rispetto alla *perspicuitas* dello stile cochanoviano.

Sulle figure foniche mi limito a dire che, come il prototesto non è alieno da un *ornatus* fonico, così in traduzione si è introdotto – spesso non in coincidenza, ma per compensazione “generalizzata” (Harvey 1995: 84) – un certo gioco fonico, laddove possibile e senza forzature, e a condizione che ciò non comportasse perdite per altri e più importanti strati del testo.

Vi sono poi nel prototesto numerose figure della ripetizione, che a Kochanowski servono per arricchire l’eloquio, tanto più in assenza delle rime. Si è fatto il possibile per riprodurle, come si può vedere nei seguenti esempi: la triplice, sentenziosa figura etimologica citata da Paride «*ręka umywa rękę, noga nogi / wspiera: przyjaciół port przyjacielowi*» è tradotta come «Se mano lava mano, e a gamba è gamba / sostegno, all’amico è porto l’amico» ed ha una coda, anch’essa riprodotta, nella replica di Antenore («*przyjaciół [...] przyjacielska*» – «amico: non da amico»); nel terzo stasimo la doppia figura etimologica «*Śmierci podległy – nieśmiertelne / uznawca twarzy rozoznawał*» è resa con «quel cernitore – di morte suddito – / volti immortali ardì discernere»; mentre l’accusa di Cassandra ad Apollo «*wieszczego ducha dawwszy, nie dałeś [...]*» diventa «lo spirito profetico dandomi non hai dato [...]». La figura etimologica «*rozbójcę / rozbójca znidzie*» del terzo stasimo, causa restrizioni metriche, è stata invece resa a senso («il brigante / scoperà il ladro»), ma viene compensata altrove con altre figure della ripetizione, per es. poco sopra nella paronomasia antitetica «*contesa [...] coniugio*».

4.2.3. Il lessico. Per tradurre testi lontani nel tempo, il cui lessico suona arcaico all’orecchio di un lettore contemporaneo, la strategia più consona

appare quella volta a bilanciare la spinta verso il passato, che se eccessiva rischia di produrre un testo erudito ma artificioso, e la spinta verso il presente, che se esclusiva implica il rischio opposto di omologare e normalizzare l'affascinante diversità che spira dai testi antichi – e che è forse il motivo per cui le traduzioni endolinguistiche dei classici continuano a essere praticate solo come “parafrasi” sui banchi di scuola. Da un lato abbiamo operazioni di ammodernamento estreme, affascinanti per il loro pragmatismo, come quella di Aldo Busi col *Decamerone*; dall'altro abbiamo ragionamenti improntati al più rigoroso filologismo, affascinanti per la loro iperurania astrattezza, del tipo: poiché lo sviluppo della lingua polacca conosce nel Cinquecento una tappa paragonabile al volgare italiano del Trecento, nel tradurre Kochanowski occorre guardare a Dante o a Petrarca come modelli di stile – operazione non solo di difficile realizzazione, ma anche di dubbio valore scientifico e dagli incerti esiti estetici. Io traduco per gli italiani del terzo millennio, non per quelli della metà del secondo; credo, nondimeno, che gli italiani del terzo millennio debbano poter capire che si tratta di un testo antico, ed è perciò mio compito dare loro qualche *segnale* estraniante ma non ostacolante. Una patina arcaica che non ostacoli la comprensione, da realizzare proprio sul piano del lessico. Non dunque una traduzione ammodernante, né una traduzione in italiano antico, ma una traduzione che contenga segnali dell'italiano antico, al fine di storicizzare il testo. Io sono qui ora e traduco per il qui e per l'ora: non solo la ritraduzione, come afferma Berman, «è sempre e innanzitutto un movimento storico» (Berman 2003: 99), ma la traduzione in generale.

Gli arcaismi cui si è fatto – moderatamente – ricorso sono sia morfologici (qualche elisione della vocale finale nei pronomi, negli avverbi, negli articoli, o nelle forme verbali) sia lessicali. Termini come ‘coniugio’ per ‘matrimonio’, ‘commettere’ per ‘affidare’, ‘salsi’ per ‘salati’ o ‘spirare’ per ‘soffiare’ non creano grandi ostacoli alla comprensione, poiché si associano a parole di uso comune che hanno la stessa radice. Anche ‘solere’ coniugato alla prima presente («soglio») sarà percepito come stile elevato, ma sarà comunque comprensibile poiché usato in espressioni di uso corrente («come si suol dire»). Nemmeno ‘folà’ per ‘favola’, o ‘donde’ per ‘da dove’, o ‘talamo’ per ‘letto’ dovrebbero causare difficoltà a chi abbia un minimo di memoria scolastica. Men che meno le varianti grafiche rare usate in funzione straniante, come ‘largizioni’ per ‘elargizioni’ o ‘honorario’ per ‘onorario’, con lo scopo di staccare i due termini dal significato burocratico cui sono oggi associati. Quanto agli aggettivi composti presenti nel terzo stasimo, essi ricalcano uno stilema tipico di Omero e, riprodotti in traduzione, con-

tribuiscono a potenziarne lo stile elevato e l'effetto anticheggiante dato dal metro: in un caso l'aggettivo composto è stato ricalcato esattamente (*białoskrzydła* 'biancoalata'), mentre nell'altro, per ragioni di gusto, si è preferito scioglierlo – laddove il monte Ida è definito da Kochanowski *stokorodna*, con un neologismo non registrato dai dizionari dell'epoca che si sarebbe anche potuto rendere con 'generafonti' o 'fontigeno', ma che si è reso invece con un analitico «padre di fiumi».

Vale anche la pena precisare che certi termini che qualche critico disattento potrebbe prendere per regionalismi hanno invece un nobile *pedigree* letterario, come 'paesano', termine che Manzoni nei *Promessi Sposi* ha utilizzato nel senso di compaesano, connazionale, proprio in contrapposizione a 'straniero': «esposti insieme alla violenza degli stranieri, e all'insidie de' paesani» (Manzoni 1982: 629).

Occorre infine spiegare come si è operato con le incoerenze del cronotopo introdotte intenzionalmente dall'autore. Kochanowski vuole che la tragedia suoni attuale all'orecchio dei suoi contemporanei, perciò introduce alcuni anacronismi e anatopismi – ovvero sfasamenti rispetto al tempo e al luogo dell'azione: parole che rimandano alla realtà politica, sociale, culturale polacca della seconda metà del Cinquecento, agevolando l'interpretazione della vicenda troiana in chiave attualizzante. Riprodurli in traduzione avrebbe ottenuto, paradossalmente, l'effetto opposto rispetto a quello voluto da Kochanowski: avrebbe infatti trasformato quello che per un polacco del XVI secolo era un procedimento di addomesticamento, volto ad avvicinarli la materia omerica, in un procedimento che per il lettore italiano del XXI sarebbe invece di straniamento, volto ad allontanargliela. Ciò considerato, nella traduzione tali termini fuori luogo e fuori tempo sono stati eliminati, oppure sostituiti rendendoli conformi al cronotopo omerico. Perciò *Rzeczpospolita*, calco dal latino *res publica* e termine con cui era comunemente chiamato lo stato polacco-lituano ai tempi di Kochanowski, è stato tradotto ora come «patria» ora come «Cosa Pubblica» a seconda del contesto, mentre *panowie*, allocutivo con cui chiamavano se stessi i nobili polacchi del Cinquecento, è stato sostituito da un'interiezione neutra («vi dico») e reso con «signori» solo in un caso, al fine di rendere la sfumatura ironica di quel *panowie* con cui Icetaone si riferisce ai Greci. Si è scelto poi di tradurre sempre «Paride» e non «Alessandro», e sempre «messi» e non «ambasciatori», principalmente per motivi metrici: trattandosi di sinonimi, si è optato per il più breve.

Alcuni adattamenti cochanoviani sono stati invece mantenuti, nei casi in cui ripristinare il cronotopo omerico avrebbe rasentato l'ipercorrettismo. Si è così mantenuta Venere, sia pure in un contesto greco che avreb-

be richiesto Afrodite, in coerenza con la scelta di Kochanowski dovuta alla maggiore familiarità del suo pubblico con la cultura latina rispetto a quella greca. E si è mantenuto il monoteismo di fondo dei modi di dire, per cui i personaggi o i cori fanno spesso appello non a un dio fra tanti oppure agli dèi, bensì a Dio, anacronismo d'altronde piuttosto usuale per l'umanesimo rinascimentale; peraltro si tratta in larga parte di esclamazioni formulistiche come «voglia Iddio».

Si è infine tradotto *szabla* con «sciabola» pur nella consapevolezza che si tratta di un anacronismo, come lo era peraltro *szabla* nel prototesto: sarebbe parso un delitto eliminare dalla traduzione di un testo polacco proprio uno dei rarissimi polonismi presenti nella lingua italiana (Battisti, Alessio 1975, 5: 3393 *sub voce*).

Nel complesso ritengo i non molti, ma soprattutto non oscuri arcaismi un piccolo dazio pagato per mantenere l'alterità di un testo che risale a quasi mezzo millennio fa, senza con ciò farne una reliquia linguistica.

5. Conclusioni

Nella storia degli studi sulla traduzione vi è la tendenza a ragionare in termini binari. Si separa per esempio ciò che è semantico da ciò che è estetico, ciò che è interpretativo da ciò che è decorativo. È dunque consuetudine distinguere fra traduzione poetica e traduzione filologica, come se le due cose non potessero andare insieme. Non si fa forse un torto ai filologi a considerarli come algidi notai della fedeltà intesa come letteralità? E non si fa un torto anche ai poeti a vederli solo come languidi spasimanti di “belle infedeli”? Nullo Minissi, uno dei tre grandi traduttori italiani di Kochanowski insieme a Enrico Damiani e Anton Maria Raffo, definiva le proprie versioni metriche delle *Frasche* come «rigorosamente fedeli» e, presentandole come il «punto conclusivo e inequivoco d'un lavoro filologico», aggiungeva: «Per questo là, dove il senso è dibattuto, possono servire di guida a un'interpretazione criticamente fondata» (Minissi 1995: 54).

Anche in prospettiva ermeneutica, si tende a servirsi delle categorie di addomesticamento e straniamento in termini semplicisticamente oppositivi; eppure lo stesso Lawrence Venuti, che tali termini ha introdotto, sembrerebbe suggerire un approccio un po' più relativo, attento «a quanto la traduzione assimili un testo straniero alla lingua e alla cultura in cui viene tradotto e a quanto la traduzione segnali piuttosto le differenze di quello

stesso testo» (Venuti 1999: I-II). Nel chiedersi “quanto”, piuttosto che “se” e oltre che “come”, egli ammette implicitamente la possibilità di una compresenza di spinte diverse.

Il movimento opposto di cui parlava il padre dell’ermeneutica, Friedrich Schleiermacher, nel suo celebre aut aut traduttivo («O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore», Schleiermacher 1993: 153), sarebbe da intendere più proficuamente come un movimento alterno continuo all’interno del processo traduttivo, e non come un movimento irreversibilmente unidirezionale quale, in termini alternativi, lo presentava lo stesso filosofo tedesco («Le due vie sono talmente diverse che, imboccatane una, si deve percorrerla fino in fondo», *ibidem*) e tanti altri dopo di lui; un movimento continuo che porta il traduttore dall’autore al lettore e viceversa, nel tentativo di rendere comprensibile il testo di arrivo e, al contempo, di salvare l’alterità del testo di partenza.

Il traduttore è un mediatore: le ideologie, anche quelle traduttive, dovrebbero essergli estranee; è il testo, nel suo intero e nelle sue parti, che deve di volta in volta dettargli la strategia. Un eccellente poeta polacco, Jan Twardowski (2009: 40), sacerdote, metteva al centro della sua poetica lo sforzo di non «fare schermo» a Dio con sé stesso; e una delle poesie-manifesto di tale poetica si intitola proprio *Trasparenza*. Non è l’invisibilità, e nemmeno la visibilità, bensì la trasparenza la condizione a cui l’etica della traduzione chiama il traduttore: una condizione altra rispetto a ogni ancillarità (il traduttore come servitore di due padroni), ma anche rispetto a ogni esaltazione (il traduttore come secondo autore). E si noti che per “trasparenza” non intendo affatto “perspicuità” o “scorrevolezza”, come fa Lawrence Venuti (1999: 26 e *passim*), bensì uno stile che lasci trasparire lo stile del prototesto, facendone risaltare la scorrevolezza laddove è scorrevole e la non scorrevolezza o non perspicuità laddove sia ostico o oscuro. Trasparenza e invisibilità sono concetti diversi: è trasparente una sostanza che lascia apparire attraverso, giusta l’etimologia del termine (‘trans-pare-re’), mentre è invisibile ciò che semplicemente non si vede. Ciò che è trasparente si vede sempre, se ne percepisce la presenza in quanto medium. Non può trattarsi di una trasparenza assoluta, ma solo strategica, ricreativa. Dall’altra parte del vetro – il processo traduttivo – non c’è l’immagine identica dello straniero, ma una sua riproduzione. La differenza è analoga a quella che separa una fotografia da un ritratto a carboncino, entrambi fedeli, ma in modo diverso.

La fedeltà in traduzione, d'altra parte, è come l'onestà in politica: un prerequisito, qualcosa di ovvio che tutti dovrebbero avere, ma che non basta da sola a fare una buona traduzione. Tra i sinonimi di 'fedeltà' che troviamo nel dizionario, notava [Umberto Eco \(2003: 364\)](#), non c'è 'esattezza'; ci sono invece 'lealtà', 'onestà', 'rispetto'. Qualità morali che si fanno strategia testuale. Allora, per completare il ritratto del buon traduttore, vale la pena aggiungere che, fra tutte le qualità che egli dovrebbe avere, dandone per scontata l'onestà, ovvero l'etica, le più importanti sono l'intelligenza e la sensibilità: intelligenza del testo, che è come dire capacità di comprendere l'Altro; e sensibilità verso la propria lingua e le proprie tradizioni letterarie, che è come dire conoscenza di sé. Intelligenza e sensibilità, se ben combinate, consentono di superare la prospettiva oppositiva binaria proprio in ottica ermeneutica, assicurando quella doppia fedeltà, all'Altro e a Sé, che è premessa di un incontro riuscito.

[Primo episodio]
PARIDE, ANTENORE

PARIDE: Come già tutti o quasi mi han promesso, anche tu, probo Antenore, parteggia per la mia causa contro i messi greci.

ANTENORE: Io ben lieto sarò, nobile principe, di comportarmi secondo giustizia e ciò che è bene per la nostra patria.

PAR.: Non vale scusa, se chiede un amico.

ANT.: Convengo, s'egli chiede cose giuste.

PAR.: Tener più a uno straniero che a un paesano pare una cosa prossima all'invidia.

ANT.: E più a un amico che alla verità pare una cosa contraria all'onore.

PAR.: Se mano lava mano, e a gamba è gamba sostegno, all'amico è porto l'amico.

ANT.: L'onore è un grande amico: non da amico è asservir quello altrui al proprio bisogno.

PAR.: Si saggia nel bisogno il vero amico.

ALEKSANDER, ANTENOR

ALEKSANDER: Jako mi niemal wszyscy obiecali, Cny Antenorze, proszę, i ty sprawie Mejbądź przychylnym przeciw posłom greckim.

ANTENOR: Ja z chęcią rad, zacny królewicze, Cokolwiek będzie sprawiedliwość niosła I dobre Rzeczypospolitej naszej.

ALEKS.: Wymówki nie masz, gdy przyjaciel prosi.

ANT.: Przyzwalam, kiedy o słuszną rzecz prosi.

ALEKS.: Obcemu więcej życzyć niżli swemu, Coś niedaleko zda się od zazdrości.

ANT.: Przyjacielowi więcej niżli prawdzie Chcieć służyć, zda się przeciw przystojności.

ALEKS.: Ręka umywa rękę, noga nogi Wspiera: przyjaciel port przyjacielowi.

ANT.: Wielki przyjaciel przystojność; tą sobie Rozkazać służyć, nie jest przyjacielska.

ALEKS.: W potrzebie, mówią, doznać przyjaciela.

ANT.: Nel bisogno è anche chi non ha coscienza.

PAR.: Buona coscienza è stare con l'amico.

ANT.: Ancor più buona - con la verità.

PAR.: La verità per te è aiutare i Greci.

ANT.: Greco per me è chiunque sia nel giusto.

PAR.: Vedo che ormai tu mi hai giudicato.

ANT.: A ognuno è giudice la sua coscienza.

PAR.: Alloggiano da te, si dice, i messi.

ANT.: Casa mia è aperta a chiunque sia onesto.

PAR.: E soprattutto non a mani vuote!

ANT.: Devo in effetti elargir doni ai giudici,
ho preso io l'altrui moglie contesa...

PAR.: Non so la moglie, ma i doni li prendi,
specie dai Greci, ché i miei non ti bastano.

ANT.: Né mogli altrui né doni io soglio prendere.
Tu nel parlare, vedo, sei smodato
come nel vivere, niente ci unisce.

PAR.: Mi pento anch'io di averti chiesto aiuto.
Confido nei miei dèi e, a parte te,
troverò chi sostenga la mia causa.

ANT.: Chi è come te.

PAR.: Chi è onesto, voglia Iddio.

ANT.: I toć potrzeba, gdzie sumnienie płaci.

ALEKS.: Piękne sumnienie – stać przy przyjacielu.

ANT.: Jeszcze piękniejsze, zostawać przy prawdzie.

ALEKS.: Grekom pomagać, to u ciebie prawda.

ANT.: Grek u mnie każdy, kto ma sprawiedliwą.

ALEKS.: Widzę, żebyś mię ty prędko osądził.

ANT.: Swoje sumnienie każdego ma sądzić.

ALEKS.: Znać, że u ciebie gospodą posłowie.

ANT.: Wszystkim ućciwym dom mój otworzony.

ALEKS.: A zwłaszcza, kto nie z próżnemi rękoma!

ANT.: Trzeba mi bowiem sędziom na podarki,
Bom cudzą żonę wziął, o którą czynią.

ALEKS.: Nie wiem o żonę, ale dary bierzesz,
Od Greków zwłaszcza: moje na cię małę.

ANT.: I żon, i cudzych darów nierad biorę.
Ty, jako żywiesz, tak, widzę, i mówisz
Niepowściągliwie; nie mam z tobą sprawy.

ALEKS.: I mnie żal, żem cię o co kiedy prosił.
Ufam swym bogom, że i krom twej łaski
Najdę, kto rzeczy mych podpierać będzie.

ANT.: Taki, jakiś sam.

ALEKS.: Da Bóg, człek poćciwy.

[Secondo stasimo]

CORO

Voi che la Cosa Pubblica reggete
e l'umana giustizia in mano avete,
voi, dico, cui le genti spetta pascere,
cui Dio il suo gregge ha voluto commettere,

tenete sempre a mente e meditate:
è il posto di Dio in terra che occupate,
dove dovete non già i vostri affari
ma quelli di ogni uomo vigilare.

Vi è data autorità su chi è inferiore,
ma sopra avete pur sempre un Signore,
da cui sarete un giorno giudicati
e per certo, se iniqui, condannati!

Non prende largizioni quel Signore,
non guarda se uno è conte o zappatore:
sia avvolto nei broccati oppure in stracci,
se ha colpa alcuna, verrà messo in lacci.

S'io pecco, è certo con minor lesione,
perché è soltanto mia la perdizione...
Dei grandi i vizi perdono gli stati,
per essi enormi imperi son crollati.

CHORUS

Wy, którzy Pospolitą Rzeczą władacie,
A ludzką sprawiedliwość w rękę trzymacie,
Wy, mówię, którym ludzi paść poruczono
I zwirzchności nad stadem Bożym powierzono –

Mieście to przed oczyma zawżdy swojemi,
Żeście miejsce zasiedli Boże na ziemi,
Z którego macie nie tak swe własne rzeczy,
Jako wszystko ludzki mieć rodzaj na pieczy.

A wam więc nad mniejszymi zwirzchność jest dana,
Ale i sami macie nad sobą Pana,
Któremu kiedykolwiek z spraw swych uczynić
Poczet macie: trudnoż tam krzywemu wynić!

Nie bierze ten Pan darów ani się pyta,
Jeśli kto chłop, czyli się grofem poczyta:
W siermiędzeli go widzi, w złotychli głowach,
Jeśli najmniej przewinił, być mu w okowach.

Więc ja, podobno, z mniejszym niebezpieczeństwem
Grzeszę, bo sam się tracę swym wszeteczeństwem.
Przełożonych występy miasta zgubiły
I szerokie do gruntu carstwa zniszczyły.

[Terzo episodio]
NUNZIO

[...] Icetaone invece
era di altro parere e così prese a dire:
“Dunque parrebbe che, come i Greci la suonano,
noi dobbiamo ballarla? Ci è detto di temerli:
e certo che li temo! Ora ci chiedono Elena,
e se domani, poi, le nostre mogli, o i figli,
pretenderanno? Mai la brama di potere
sta dentro la misura; come un’inondazione
amplia sempre i suoi limiti, poco a poco, finché
ricopre tutti i campi. Per tempo, io vi dico,
è da ritrarre il capo, non serve dimenarsi
quando il giogo oramai è calato sul collo.
Pretendono giustizia, e minacciano guerra:
dammela o me la prendo, così è posta la cosa.
La giustizia è dovuta, ma non col disonore.
Chi me la sta ingiungendo vuole da me un riscatto
doppio: il profitto suo e insieme la mia infamia!
Da sempre usano i Greci stimare sé *signori*,
e noi *barbari*, servi. Ma signore non è
chi nel Peloponneso è nato, e neanche a Troia.
Signore è chi ha una sciabola ben affilata al fianco.
Questa decide chi a chi debba inchinarsi.
Fino a tale momento siamo uguali: ed il Greco
non creda per davvero di esser così terribile
come vuole apparire. [...]

POSEŃ

[...] ale Iketaon
Coś inszego rozumiał i w te słowa mówił:
„Owa, jako nam kolwiek Grekowie zagrają,
Tak my już skakać musim? Bać się ich nam każą:
A ja, owszem, się lękam. Teraz nam Helenę
Wydać każą, po chwili naszych się żon będą
I dzieci upominać. Nigdy w swojej mierze
Chciwość władze nie stoi: zawsze, jako powódź,
Pomyka swoich granic nieznacznie, aż potym
Wszystki pola zaleje. Za czasu, panowie,
Umykać rogów trzeba, bo wonczas już prozno
Miotać się, kiedy jarzmo na szyję założą.
Sprawiedliwości proszą, a grożą nam wojną:
Daj, chceszli, alboć wydrę, taka to jest prosto.
Winienem sprawiedliwość, ale nie z swą hańbą.
Kto ją na mnie wyciska, sowitej nagrody
Ze mnie chce: i korzyści, i zelżenia mego! –
Dawnyc to grecki tytuł: p a n y się mianować,
A nas b a r b a r o s, sługi. Ale nie toć jest pan,
Co się w Peloponezie albo w Troi rodził.
Szabla ostra przy boku, to pan: ta rozstrzygnie,
Kto komu czołem bić ma. Do tego tam czasu
Równi sobie być musim: ani tego Greczyn
O sobie niechaj dzierży, żeby tak był groźny,
Jako się sobie sam zda. [...]

[Terzo stasimo]

CORO

O biancoalata navigatrice,
illustre stirpe dell'alto Ida,
barca di faggio, che il volto bello
di quel pastore, figlio di Priamo,
per le vie liquide dei salsi flutti
ai trasparenti guadi portasti
del fiume Eurota!
Quale sorella hai mai condotto
a quelle nobili figlie di Priamo:
a Polissèna proba e a Cassandra
divinatrice?
Ecco, lanciàti sulle sue tracce,
come una schiava braccando in fuga,
gli inseguitori sono ormai giunti!
È dunque questo quel dono celebre,
quell'honorario con cui la grata
sentenza Venere, la dea di tutte
più bella, il giudice ricompensò,
quando sull'Ida padre di fiumi
quel cernitore – di morte suddito –
volti immortali ardì discernere?
Contesa e lite furono inizio
del tuo coniugio, figlio di Priamo!
Non oso dirlo, non oso, eppure,
pare saranno anche sua fine.

CHORUS

O białoskrzydła morska pławaczko,
Wychowanico Idy wysokiej,
Łodzi bukowa, któraś gładkiej
Twarzy pasterza, Pryjamczyka,
Mokremi słonych wód ścieżkami
Do przezroczystych Eurotowych
Brodów nosiła!
Coś to zołwicom za bratową,
Córom szlachetnym Pryjamowym,
Cnej Poliksenie i Kasandrze
Wieszczcej przyniosła?
Za którą oto w tropy, prosto
Jako za zbiegłą niewolnicą,
Prędka pogonią przybieżała!
Toli on sławny upominek,
Albo pamiętne, którym luby
Sędziemu wyrok ze wszech Wenus
Bogin piękniejsza zapłaciła,
Kiedy na Idzie stokorodnej
Śmierci podległy – nieśmiertelne
Uznawca twarzy rozeznawał?
Swar był początkiem i niezgoda
Twego małżeństwa, Pryjamicze!
Nie śmiem źle tuszyć, nie śmiem, ale
Ledwe nie takiż koniec będzie.

Non sia mai ch'io, potente Cìpride,
avidi sguardi volga all'altrui!
Vorrei soltanto, per la tua grazia,
un buon compagno, fedele al talamo,
un leale amico! Se altre desiderano
di più lo chiedano.
Cupidi occhi ne hanno incantati
tanti e poi tanti, ma chi le brame
a freno tiene, vivrà sicuro
tutti i suoi giorni. – Verranno tempi,
verranno presto, in cui il brigante
scoprerà il ladro! Il dolce sonno
gli toglierà e il cuore quieto
gli turberà, quando le trombe
risuoneranno e le nemiche
schiere saranno sotto le mura.

Niechajże się ja, można Cypri,
Ninacz cudzego nie zapatrzam!
Niech towarzysza życzliwego,
Jednemu łożu przyjaciela,
Mam z łaski twojej! Inszy, więcej
Chcąli, niech proszą!
Oczy łakome siła ludzi
Zawiodły, lecz kto w krygi żądzą
Mógł ująć, w długim bezpieczeństwie
Dni swych używie. – Przyjdą, przyjdą
Niedawno czasy, że rozbójcę
Rozbójca znidzie! Ten mu słodki
Sen z oczu zetrze i bezpieczne
Serce zatrwoży, kiedy trąby
Ogromne zagrzmia, a pod mury
Nieprzyjacielskie staną szańce.

[Quinto episodio]

CASSANDRA

Perché, Apollo crudele, invano mi tormenti?
Lo spirito profetico dandomi, non hai dato
peso alle mie parole, così ogni profezia
si disperde nel vento, e il popolo le crede
non più che a vana fola o a sogno evanescente!
A chi giova il mio cuore in ceppi o la coscienza
in deliquio? A chi serve lo spirito non mio
che da mia bocca spira? E tutti i sensi miei
asserviti ad un ospite pesante, insopportabile?
Invano mi sottraggo, mi è fatta violenza,
non domino me stessa, io non sono più mia...
[...]

KASANDRA

Po co mię prozno, srogi Apollo, trapisz,
Której wieszczego ducha dawszy, nie dałeś
Wagi w słowach: ale me wszystkie prorocstwa
Na wiatr idą, nie mając u ludzi więcej
Wiary nad baśni proznej i sny znikome?
Komu serce spętane albo pamięci
Zguba mojej pomoże? Komu z ust moich
Duch niemój przyteczny? I zmysły wszystkie
Ciężkim, nieznośnym gościem opanowane?
Prozno się odejmuję, gwałt mi się dzieje,
Nie władne dalej sobą, nie jestem swoja...
[...]

Bibliografia

- Bachtin M. (1979), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino.
- Battisti C., Alessio G. (1975), *Dizionario etimologico italiano*, 5 voll., Barbera editore, Firenze.
- Berman A. (1997), *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, trad. di G. Giometti, Quodlibet, Macerata.
- Berman A. (2003), *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura di G. Giometti, Quodlibet, Macerata.
- Buonarroti M. (1960), *Rime*, a cura di E.N. Girardi, Laterza, Bari.
- Ceccherelli A. (2004), *Jan Kochanowski (1530-1584)*, in: L. Marinelli (a cura di), *Storia della letteratura polacca*, Einaudi, Torino, pp. 70-84.
- Ceccherelli A. (a cura di) (2019), *È dolce al giusto tempo far follia. Un'antologia personale della poesia polacca*, traduzioni di A.M. Raffo, Lithos, Roma.
- Ceccherelli A. (2020), *Sulla ricezione di Jan Kochanowski in Italia (1985-2020)*, "PLIT / rassegna italiana di argomenti polacchi", XI, pp. 172-181, <<https://plitonline.it/pdf/2020/plit-11-2020-172-181-andrea-ceccherelli.pdf>> (ultimo accesso: 22-12-2021).
- Colucci M. (1993), *Del tradurre poeti russi (e non solo russi)*, "Europa Orientalis", XII, 1, pp. 107-127.
- Dłuska M. (1978), *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, 2 voll., wydanie drugie rozszerzone, PWN, Warszawa.
- Eco U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.
- Elwert W.Th. (1991), *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze.
- Genette G. (2006), *Figure III: discorso del racconto*, trad. di L. Zecchi, Einaudi, Torino.
- Harvey K. (1995), *A Descriptive Framework for Compensation*, "Translator", 1, pp. 65-86.
- Jakobson R. (1981), *The Dominant*, in: Id., *Selected Writings*, vol. 3 (*Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*), Mouton, The Hague, pp. 751-756.
- Kochanowski J. (1974), *Odprawa posłów greckich*, oprac. T. Ulewicz, wydanie dwunaste przejrzone i uzupełnione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk.
- Kundera M. (1983), *'Un Occident kidnappé' ou la tragédie de l'Europe centrale*, "Le Débat", 5, pp. 3-23, cfr. <<http://seminaire.ff.cuni.cz/LECTURE/Kundera.pdf>>, ultimo accesso: 13-02-2022).
- Manzoni A. (1982), *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII*, D'Anna, Messina-Firenze.

- Minissi N. (1995), *La traduzione*, in: K. Żaboklicki, M. Piacentini (a cura di), *Cultura e traduzione*. Atti del Convegno dei polonisti italiani svoltosi all'Accademia Polacca di Roma il 9 dicembre 1994, Accademia Polacca delle Scienze, Warszawa-Roma, pp. 53-56.
- Pelc J. (2001), *Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Popovič A. (2006), *La scienza della traduzione*, trad. di B. Osimo, Hoepli, Milano.
- Randaccio M. (2016), *Performabilità, interculturalità, 'performatività'. L'esempio di Non si paga! Non si paga!*, in: H. Lozano Miralles, A.C. Prezn Kopušar, P. Quazzolo, M. Randaccio (a cura di), *Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo*, EUT, Trieste, pp. 47-61.
- Rega L. (1997), *Alcune riflessioni su ermeneutica e traduzione*, in: M. Ulrych (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, UTET, Torino, pp. 75-99.
- Schleiermacher F. (1993), *Sui diversi metodi del tradurre [1813]*, in: S. Neergard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, pp. 143-179.
- Szymborska W. (2008), *Opere*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano.
- Twardowski J. (2009), *Affrettiamoci ad amare*, scelta e cura di A. Ceccherelli, Marietti 1820, Genova-Milano.
- Venuti L. (1999), *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, trad. di M. Guglielmi, Armando editore, Roma.
- Venuti L. (2005), *Gli scandali della traduzione*, trad. di A. Crea, R. Fabbri, S. Sanviti, Guaraldi, Rimini.

Abstract

ANDREA CECCHERELLI

Translating a Different Chronotope (On the Example of a Polish Renaissance Drama)

The article aims to show how a text characterized by linguistic-spatial and linguistic-temporal remoteness can be made accessible to the receptive *hic et nunc* – the Italian reader of the 21st century – in a hermeneutic approach which makes it possible to understand and respect the diversity of chronotope. The text in question is the play *The Dismissal of the Greek Envoys* (1578) by Jan Kochanowski. Starting from some general problems – the metre, the style, the tone – that the translation of a text of this type poses, the translation strategies chosen are then explained and examples of their specific application are offered.

Lezioni di Traduzione • 1

L'oggetto principale dei contributi di questo volume è la traduzione, nel senso di operazione interculturale in cui due lingue-culture si fanno concretamente testo: un *texte de textes* la cui materialità semiotica discende proprio da questo loro incontro-scontro. La traduzione viene qui intesa come concreta pratica discorsiva e strategia enunciativa, prima ancora che come teoria che tende a risemantizzare il processo in chiave culturalistica. Dal concetto al testo, quindi, o meglio dai concetti ai testi, come si conviene a questo campo di ricerca e come dimostra la prospettiva d'analisi sostanzialmente convergente che s'intravede dietro alla varietà dei metodi e dei temi di questa serie di lezioni, che spaziano dalla storia della traduzione all'autotraduzione, dalle traduzioni in versi a quelle dei giochi di parole, passando per l'analisi della traduzione e perfino per la dimensione biografica dei traduttori. Questa convergenza prospettica e d'intenti si concretizza nella forma più divulgativa (o, se vogliamo, meno specialistica) con cui i singoli contributi ci vengono offerti, in ossequio ad un preciso impegno pedagogico-didattico assunto, sia pure in modo non esclusivo, da ciascun autore nei confronti di un pubblico-modello di studenti e che si trova, in fondo, implicitamente condensato nel titolo stesso della collana:

Lezioni di traduzione.

NADZIEJA BĄKOWSKA è assegnista di ricerca in Slavistica presso il dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna, nell'ambito del Progetto di Eccellenza Dive-In, con un progetto sull'autotraduzione. I suoi principali interessi di ricerca riguardano gli argomenti di carattere polonistico, comparatistico, teorico-letterario e traduttologico.

ALBERTO ALBERTI è professore associato di Filologia Slava presso il dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna. Fa parte della redazione di "Studi Slavistici" e del comitato scientifico del portale CESECOM e della collana "Europe in Between" (Firenze University Press). Si occupa prevalentemente di tradizione testuale slavo-ecclesiastica e dei rapporti di quest'ultima con la tradizione greca.



ISBN 9788854970946
DOI 10.6092/unibo/amsacta/6968