

2.7. LA CONCLUSION

Pour conclure, nous allons admettre qu'une telle esquisse montrant un paradigme des unités lexicales à caractère dévalorisant, peut devenir un point de départ pour une analyse plus détaillée qui montre le fonctionnement de l'agression verbale dans le discours. Les formules dépréciatives qui forment un ensemble bien diversifié, deviennent dans cette perspective un champ d'analyse qui montre que les expressions véhiculant des jugements de valeurs peuvent fonctionner comme des actes de paroles différents, telle que l'insulte ou la dépréciation, la ridiculisation ; ou bien elles peuvent également rester un moyen de véhiculer les jugements sur le contexte de l'énoncé. Elles illustrent enfin les phénomènes grammaticaux intéressants qui reflètent leurs fonctions pragmatiques.

BIBLIOGRAPHIE

- Derive, J., Derive, M. (2004), Processus de création et de valeur d'emploi des insultes en français populaire de Côte d'Ivoire [in] « Langue française », n° 144 : 13–34.
- Ducrot, O., Schaeffer J. (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage*, Éditions du Seuil : Paris.
- Fisher, S. (2004), L'insulte : la parole et le geste [in] « Langue française », n° 144, pp. 49–58.
- Grabias, S. (1997), *Język w zachowaniach społecznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej: Lublin.
- Grzesiuk, A. (1995), *Składnia wypowiedzi emocjonalnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej: Lublin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1990), *Les interactions verbales I*, Armand Colin : Paris.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1992), *Les interactions verbales II*, Armand Colin : Paris.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1994), *Les interactions verbales III*, Armand Colin : Paris.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2001), *Les actes de langage*, Nathan : Paris.
- Majewska, M. (2005), *Akty deprecjonujące siebie i innych – studium pragmatyngwistyczne*, Universitas: Kraków.
- Queneau, R. (1959), *Zazie dans le métro*, Gallimard : Paris.
- Peisert, M. (2004), *Formy i funkcje agresji werbalnej – próba typologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław.
- Puzynina, J. (1992), *Język wartości*, PWN: Warszawa.
- Puzynina, J. (2000), Uczucia a postawy we współczesnym języku polskim. [in] « Język a kultura », n° 14, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław.
- Reboul, A., Moeschler, J. (1998), *La pragmatique aujourd'hui*, Éditions du Seuil : Paris.
- Ruwet, N. (1982), *Grammaire des insultes et autres études*, Éditions du Seuil : Paris.
- Wilmet, M. (1998), *Grammaire critique du français*, Hachette : Paris.
- Windisch, U. (1987), *Le K-0. verbal – la communication conflictuelle*, L'âge d'homme : Lausanne.
- Vaucher, G. (1925), *Le langage affectif et les jugements de valeur*, Félix Alcan : Paris.
- Vion, R. (1992), *La communication verbale. Analyse des interactions*, Hachette : Paris.
- Yaguello, M. (2002), *Les mots et les femmes*, Payot : Paris.

Joanna Sondel-Cedarmas

Università Jagellonica
di Cracovia

ALCUNE CONSIDERAZIONI
SULLA TRADUZIONE
POLACCA DE *LA FIGLIA DI
IORO* DI GABRIELE
D'ANNUNZIO

Gabriele D'Annunzio – poeta, romanziere, drammaturgo, considerato uno dei massimi rappresentanti del decadentismo e della *fin de siècle* europea, nonché il riformatore del teatro italiano è attualmente talmente trascurato da essere quasi sconosciuto in Polonia¹.

Dobbiamo tuttavia ricordare che egli era uno dei più famosi poeti e scrittori italiani a cavallo del XIX e XX secolo. Le grandi riviste polacche parlavano di lui, pubblicavano saggi critici riguardanti la sua attività letteraria e le sue opere venivano regolarmente tradotte². In Polonia, come del resto negli altri paesi d'Europa, la risonanza delle sue opere letterarie veniva amplificata dalla fama del D'Annunzio – personaggio, il quale, colmando con le sue “gesta” le cronache dei quotidiani, riuscì a trasformare il fatto letterario in fatto di costume.

Nel 1898 D'Annunzio divenne, sebbene involontariamente, il protagonista della famosa polemica “dei giovani con i vecchi” (“Konflikt Młodych ze Starymi”), avviata dall'articolo di Tadeusz Kończyński pubblicato sulla rivista di Leopoli “Słowo Polskie”, la quale portò alla cristallizzazione del movimento della “Giovane Polonia”.³

¹ Non si traducono più sue opere da oltre trent'anni. Solo nel 1976 fu tradotto da Stanisław Kasprzyski il romanzo dannunziano *Trionfo della morte*, il che fu l'ultima traduzione di un'opera dannunziana eseguita in Polonia. Un discorso a parte merita la versione di Leopold Staff, risalente al 1931, che con il titolo *Płomienie miłości* fu riproposta da Wydawnictwo Literackie nel 1996.

² La prima traduzione di un'opera di D'Annunzio in Polonia risale al 1888. Si tratta della novella *Eroe* pubblicata nella raccolta *Pod skwarem stońca*. Le traduzioni polacche seguivano abbastanza velocemente le prime pubblicazioni italiane. I primi romanzi *Il Piacere*, *L'Innocente*, *Trionfo della Morte* furono tradotti in Polonia già negli anni '90 del XIX secolo e pubblicati a puntate sulla rivista “Przegląd Współczesny” di Varsavia. All'inizio del '900 i suoi romanzi ed alcuni drammi furono commissionati dalle più importanti case editrici polacche (tra cui Księgarnia Polska Połanieckich di Leopoli) e tradotti dai più grandi poeti dell'epoca: Leopold Staff, Jan Kasprzyski e Maria Konopnicka.

³ L'articolo *Gabriele D'Annunzio*, pubblicato sul “Słowo Polskie” e sul “Życie”, presentava al pubblico polacco la figura del giovane poeta e scrittore italiano. Contro l'articolo di Kończyński seguì l'indignata e virulenta reazione di Stanisław Szczepanowski, il quale nell'articolo *Dezynfekcja prądów europejskich* voleva con D'Annunzio colpire tutte le nuove tendenze artistico-letterarie. Grazie alla pubblicazione dell'articolo di Kończyński, il Poeta Pescaresc divenne di fatto il maestro

All'inizio del XX secolo egli comparve anche sul palcoscenico del teatro cittadino (Teatr Miejski) di Cracovia. Nel settembre 1901 furono rappresentati a Cracovia e per la prima volta in Polonia due testi del suo teatro: *La Gioconda* e *Il Sogno di un mattino di primavera*. Nel 1905 venne invece messa in scena sia a Cracovia che a Leopoli *La figlia di Iorio*. La presenza del drammaturgo italiano sulle scene polacche si confaceva al programma di rinnovamento del repertorio scenico, inaugurato da due direttori del teatro di Cracovia, Tadeusz Pawlikowski e Jan Kotarbiński ed al clima artistico dell'epoca⁴.

Su commissione di Kotarbiński, la traduzione della *Figlia di Iorio* fu affidata a Maria Konopnicka nota poetessa, novelliera ed autrice di libri per bambini. Il dramma fu messo in scena il 24, il 25 e il 29 marzo 1905⁵, a cura di Adolf Walewski e nel maggio dello stesso anno andò in scena anche a Leopoli nel teatro diretto da Tadeusz Pawlikowski. Non fu rappresentato invece a Varsavia, dove la messa in scena avrebbe dovuto avvenire per opera del Teatr Łódzki con Wanda Siemaszkowa nel ruolo principale⁶.

La figlia di Iorio, come ha notato lo slavista italiano Pietro Marchesani, contrariamente a quanto sarebbe lecito attendersi, visto il clamoroso successo italiano ed anche quello francese dell'opera⁷, che la critica non esitò a definire il miglior

dei giovani modernisti polacchi che combattevano per l'autonomia dell'arte, contro i principi dell'utilitarismo e della letteratura nazionale, sviluppati durante il positivismo. Vedi M. Podraza-Kwiatkowska, *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, Wrocław, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 2000, pp. 50-64.

⁴ Lucjan Rydel nell'articolo *Gioconda* pubblicato sul quotidiano cracoviense "Czas" osservò che le opere di D'Annunzio influivano fortemente sulla mentalità dell'epoca, "nervosa ed iper delicata" dal punto di vista artistico ed allo stesso tempo ne erano la sua espressione. Il critico così descrisse la *forma mentis* dell'epoca: "Obok wytwornej artystycznej kultury – tęsknota do prostoty i natury; obok chorobliwego przesylenia nerwów i zmysłów – płomienna żądza na subtelnych wrażeń, zdwojona świadomością wewnętrzną zdolność odczuwania bólu i rozkoszy – przy rozpaczliwym uznaniu własnej ludzkiej bezsilności. Zachwyt wobec wszelkiej piękności w przyrodzie, w sztuce, czy w kobiecie – i w parze z tem idącą melancholijna myśl o znikomości wszystkiego co piękne; głód wiary – a zarazem gorzkie sceptycznych wątpliwości; potrzeba duchowej rozwagi i pragnienia ciszy i spokoju; hojny rozrost indywidualizmu rozbijającego się tragicznie o niezmienną i nieubłaganą rzeczywistość życia; głuchy wstręt i nieokreślony strach przed nicością, fatalizm zrodzony z niemocy woli i rozkiełznania żądz: wszystko to razem wzięte stanowi okrag tego błędnego koła, w którym bez wyjścia kręci się udręczony duch nowoczesnych pokoleń." Cfr. L. Rydel, *Gioconda*, "Czas", 13.IX.1901, n. 210.

⁵ Nella stessa versione l'opera fu pubblicata in volume nel 1908 a Varsavia. In seguito, nel 1921, frammenti dell'opera uscirono nel *Panteon Literatury Wszechświatowej*, a cura di Antoni Lange e Alfred Tom.

⁶ La rappresentazione fu preparata dal Teatro di Łódź diretto da Marian Gawalewicz per essere rappresentata sulla scena della Filarmonica di Varsavia. La messa in scena dell'opera a Varsavia fu revocata all'ultimo momento. Lo testimonia il fatto che nel "Kurier Warszawski" apparve la notizia annunciante la rappresentazione della *Figlia di Iorio* con Wanda Siemaszkowa nel ruolo della protagonista. Vedi "Kurier Warszawski", 1905, n. 143.

⁷ *La figlia di Iorio* fu terminata da D'Annunzio il 29 agosto 1903 e per la prima volta letta pubblicamente ai primi di settembre dello stesso anno. La rappresentazione cracoviana, avvenuta soli quindici mesi dopo, fu preceduta di poco da quella parigina al Théâtre de l'Oeuvre di Lugné-Poë. Andò in scena nel febbraio 1905.

dramma dannunziano, finalmente ricco di genuina forza drammatica, ottenne da parte di critica e pubblico polacco un'accoglienza unanimemente negativa.⁸

I critici polacchi giudicarono sfavorevolmente sia la composizione del dramma che la sua realizzazione scenica. Per Adam Grzymała-Siedlecki, critico del "Przegląd Polski" fu *una delle opere più scadenti mai recitate a Cracovia, raccontata con teatralità, rumorosamente e senza cuore*, anche se egli non sapeva se attribuire l'assenza di un tono tragico alle mancanze del testo o alla insoddisfacente messa in scena del dramma⁹. Allo stesso modo Konrad Rakowski, nell'articolo apparso sul "Czas" rilevò che "il conflitto fra volontà individuale e volontà collettiva da cui dovrebbe scaturire la tragicità del testo sia un frutto artificiale d'ispirazione letteraria, un irrisolto miscuglio di melodramma popolare e fatalismo tragico, non aiutato dalla cattiva recitazione degli attori".¹⁰ I recensori consideravano l'idea e la tecnica usata da D'Annunzio in questo dramma eccessivamente letteraria e trovarono la composizione troppo artificiale. In particolare osservavano che i due principali elementi della tragedia, la tragedia pastorale e la tragedia del fato antico, non interagivano in modo organico¹¹. Un anonimo critico del "Kurier Teatralny" sostenne: "Il dramma di fattura naturalista, si ispira alla composizione della tragedia antica, sovraccaricato di simboli sentimentali"¹² mentre sempre Rakowski affermò: "da una parte abbiamo un melodramma popolare, rappresentato con tutta la forza degli effetti scenici, dall'altra il fato di Eschilo, mutato in misticismo cattolico".¹³

La critica giudicò negativamente anche l'introduzione di elementi tratti dal folclore abruzzese. Il recensore del varsaviano "Kurier Teatralny", pur riconoscendo all'opera pregi pittoresco-letterari, considerò *La figlia di Iorio* un dramma dominato dall'elemento *superstizioso-fatalistico* in cui il mestierante prevale sull'artista.¹⁴ Un giudizio analogo fu espresso da un anonimo critico del "Głos Narodu", per il quale l'azione dell'opera si svolgeva "fra una popolazione fanaticamente attaccata ai riti

⁸ Vedi P. Marchesani, *Gabriele D'Annunzio sulle scene del Teatr Miejski di Cracovia*, in: *Studi slavistici in ricordo di Carlo Verdiani*, a cura di A.M. Raffo, Pisa, Giardini, 1979, p. 196. L'unico critico polacco ad apprezzare il dramma sembra essere Władysław Prokesch che considerò la tragedia pastorale frutto di "grande ispirazione", evidenziando il carattere "mistico-cristiano" dell'opera. W. Prokesch, *Teatr. Córka Joria*, "Nowa Reforma", 28.III.1905, n. 71. Vedi anche P. Marchesani, *op. cit.*, p. 196.

⁹ Cfr. A. Grzymała-Siedlecki, *Teatr Krakowski*, "Przegląd Polski", 1905, v. 156, q. II, pp. 363-65.

¹⁰ K. Rakowski, *Z teatru*, "Głos Narodu", 27. III.1905, n. 85.

¹¹ Secondo Rakowski questi due componenti della tragedia sono collegati in modo artificioso e meccanico. Egli osserva: "Z jednej strony miała być „Córka Joria” odtworzeniem starodawnego podania, w którym wyobrażnia ludowa złożyła „myśli swych przedzę” i uczuć „swych kwiaty”, z drugiej faktem artystycznym, potwierdzającym zapowiedź narodzin „d’un’ arte novella o rinovellata” – tragedię w której wskrzeszone przepiękne fatum greckie stwarzać miało najgłębszy ze wszystkich węzeł tragiczny, węzeł spowodowany zatrącią równowagi pomiędzy aspiracjami jednostki a dążeniem środowiska, walką między wolą człowieka a wolą zbiorową, rozdziałem pomiędzy losem człowieka a kategorystycznym imperatywem, losem i przeznaczeniem narodu, świata” – cfr. K. Rakowski, *op. cit.*, n. 85.

¹² Vedi N.N., *Z teatru lwowskiego*, "Kurier Teatralny", 1905, n. 16.

¹³ K. Rakowski, *op. cit.*, n. 85.

¹⁴ M. Krot, *Córka Joria, tragedia pasterska*, "Kurier Teatralny", 8.IV.1905, n. 12, pp. 12-13.

cristiani, orribilmente superstiziosa e sprofondata in un rozzo oscurantismo". Il critico, accentuò la polemica nei confronti della rappresentazione e scrisse: "il conflitto drammatico viene offuscato dall'ornamentazione declamatoria, sgradevolmente forzata ed artificiosa". A suo parere tutto si riduceva ad una "raccolta di orrori, vestiti di allettanti forme poetiche" cui neppure la penna della Konopnicka era riuscita nell'impresa di garantire il successo.¹⁵ Questa osservazione ci sembra importante per comprendere una delle cause del fallimento della messa in scena di questo dramma in Polonia.

Il critico contemporaneo ed eminente studioso del teatro europeo Lesław Eustachiewicz, nel saggio apparso in occasione del centenario della nascita di D'Annunzio nel 1963, attribuisce l'insuccesso dell'opera proprio alla cattiva traduzione di Maria Konopnicka la quale non riuscì a rendere un equivalente espressivo ai valori poetici dell'originale.¹⁶ Secondo lo studioso, D'Annunzio in quest'opera ottenne il risultato artistico più armonioso di tutta sua attività drammaturgica. Pertanto considera questa traduzione esemplificativa dei numerosi fiaschi riscossi alla messa in scena dei drammi poetici¹⁷.

Prendendo spunto da questa considerazione di Eustachiewicz relativa alla *Figlia di Iorio* cercheremo di esaminare le difficoltà che incontra il traduttore, agendo sulle opere di D'Annunzio. Vista la vastità dell'argomento ci limiteremo a segnalare soltanto i problemi più evidenti.

Prima di accingerci ad analizzare la traduzione di Konopnicka è utile tener conto di alcune considerazioni di carattere tecnico. In special modo ci sembra opportuno parlare della traduzione in se stessa e dei vari problemi che insorgono al momento della sua stesura, ma anche dopo che questa sia avvenuta. Non sono da sottovalutare le specificità dell'autore, del testo e quelle della traduzione nonché i loro contesti storici, sociali e letterari.

"*La figlia di Iorio* è una grande canzone popolare in forma drammatica", secondo la definizione datane da D'Annunzio stesso nella lettera del 3 settembre 1903 a Giovanni Pascoli. Il poeta ribadì in un'altra lettera datata 1 dicembre 1904 che con quest'opera "aveva tentato di riprodurre le movenze della poesia originale, servendosi di rime e assonanze e di quella libertà ritmica, di quella deliziosa inesattezza che è propria del cantar popolare".¹⁸

Non è difficile capire che in questo caso la scelta formale rende il compito del traduttore estremamente difficile dato che lo stesso deve necessariamente prendere in considerazione sia i requisiti della poesia che le esigenze specifiche del teatro.

Georges Mounin ha giustamente affermato che l'enunciato teatrale è sempre scritto in funzione di un determinato pubblico che in sé riassume quei contesti e conosce quali situazioni essi esprimono, quasi sempre per allusione: contesto letterario (la tradizione

¹⁵ N.N., *Z teatru*, „Głos Narodu", Kraków, 27.III.1905.

¹⁶ L. Eustachiewicz, *Gabriele D'Annunzio w setną rocznicę urodzin*, "Dialog", 1963, n. 7, p. 83.

¹⁷ *Ibidem*, p. 82.

¹⁸ Cito da G. Paretì, *La traduzione francese della "Figlia di Iorio"*, in: A.a.V.v., *La figlia di Iorio*, Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, (Pescara, 24-26.X.1985), Pescara, Edians, 1986, p. 174.

teatrale del paese nel quale l'opera viene scritta), contesto sociale, morale, culturale in senso largo, geografico, storico – contesto dell'intera civiltà presente in ogni punto del testo, sulla scena ed in platea.

Di conseguenza, "il teatro che con la sua ricchezza di situazioni esprime la vita più immediata e totale di un popolo, presenta quelle situazioni senza necessità di quel commento, sostanzialmente etnografico, che vi è in qualsiasi romanzo, ma rimane in assoluto la forma letteraria meno adatta all'esportazione"¹⁹.

Infatti, innanzi alla fedeltà del vocabolario, della grammatica, della sintassi e persino dello stile di ogni singola frase del testo deve esservi la fedeltà a quelle ambientazioni che nel paese d'origine ha reso quell'opera un successo teatrale. Il traduttore di un'opera teatrale non deve soltanto tradurre enunciati bensì anche contesti e situazioni e per questo deve a volte ricorrere a procedimenti traduttori meno fedeli letteralmente e più elastici.

Un testo teatrale non può essere tradotto allo stesso modo di un testo in prosa. Bisogna sempre tener presente che esprime la sua massima potenzialità nel momento della rappresentazione, va perciò considerato diversamente come qualcosa da completarsi e non come un'entità conclusa in sé. Così la traduzione teatrale si esplica a livello intralinguale, interlinguale e intersemiotico.

Stefano Calabrese osserva: "Tenendo presente la definizione weinrichiana di metafora come «testo di una situazione contro-determinante» si potrebbe avanzare l'ipotesi che mentre a teatro sono le caratteristiche ecologiche a «contro-determinare» l'azione drammatica degli attori, in un testo letterario sarebbe il contesto – globalmente considerato – a svolgere questo lavoro contrastivo nei confronti della metafora"²⁰.

Viceversa, il dramma poetico esige di non tralasciare le componenti poetiche. Nella traduzione letteraria l'interpretazione individuale del testo e la componente intuitiva nel momento della riformulazione svolgono un ruolo preponderante. Nell'arco dei secoli molti critici erano giunti alla conclusione che ogni poesia venisse percepita come unità indissolubile di senso e suono. Umberto Eco, indicando uno dei rischi legati alla traduzione che predilige gli aspetti formali scrive: "ci possono essere traduzioni che, per mantenere metro e rima, perdono immagini, appunto altamente poetiche, che si realizzano a livello del contenuto"²¹.

Trasferire nella traduzione tutti i rigori formali è un compito estremamente arduo da perseguire. Di solito il traduttore sceglie un compromesso che dipende dall'orientamento adottato. Bisogna decidere se sia più importante la fedeltà formale, rinunciando alla fedeltà tematica oppure fare a meno dei ritmi e delle rime per essere più fedeli al testo. Nel caso del poeta italiano questa scelta sembra essere particolarmente impegnativa.

D'Annunzio era un artista, come egli stesso si definiva, "dalle prodigiose facoltà metamorfiche, impaziente dei suoi traguardi e intento a stupire e, se il caso, anche a

¹⁹ G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965, p. 154.

²⁰ S. Calabrese, *La favola del linguaggio il 'come se' del Pentamerone*, "Lingua e Stile", n. I, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 16.

²¹ Vedi U. Eco, *Intervento introduttivo*, in: L. Avirovic e J. Dodds (a cura di), *Umberto Eco, Claudio Magris – autori e traduttori a confronto*. Atti del Convegno internazionale (Trieste, 27-28 novembre 1989), Udine, Campanotto, 1993, p. 23.

scandalizzare il suo pubblico²². Nelle scelte lessicali e fonetiche si riflettono i due miti fondamentali della sua poetica: la *bellezza* e la *musica*. L'estrema ricchezza del vocabolario, la sua flessibilità, il culto della parola preziosa, rara, obsoleta, insolita, letteraria e bella sono evidenti già al primo impatto. La sua predilezione per le parole rare si focalizzava in modo particolare sulle *parole belle e bene sonanti*²³. Come sostiene giustamente Franco Gavazzeni "egli esaltava al massimo la forma linguistica ed i suoi messaggi sono pregni di sfumature semantiche, allusioni implicite e surplus di significati connotati"²⁴.

Pertanto i due livelli linguistici sui quali nel processo della traduzione delle opere dannunziane si osservano le maggiori perdite, ai quali difficilmente si può porre un rimedio con i mezzi d'espressione propri di una lingua diversa dall'italiano, sono il livello lessicale e quello fonetico.

La studiosa bulgara Veni Pisinova, esperta nelle traduzioni slave delle opere dannunziane, ribadisce: "nonostante sia opinione ben diffusa che la presenza dei vocaboli tradizionali serva solo ad impreziosire le sue pagine, vista l'insofferenza del poeta per il vocabolo "mediocre", una lettura più attenta ci svela come queste sue trovate linguistico-stilistiche carichino l'immagine di una forte espressività connotata, provocando tutt'una serie di allusioni e di immagini associative, rendendo il testo intraducibile a livello artistico-letterario. Il testo spogliato dalla dimensione storico-letteraria e dalle caratteristiche lessicali tipiche dello stile di D'Annunzio come le voci arcaizzanti, letterarie, preziosismi latineggianti, latinismi, grecismi, nella traduzione risulterà banale ed impoverito riguardo all'espressività"²⁵.

Ai fini della nostra ricerca ci sembra importante comprendere l'atteggiamento del poeta nei confronti delle traduzioni delle sue opere. Dalla corrispondenza intercorsa fra il poeta e il suo traduttore francese Georges Hérèlle, fortunatamente conservatasi fino ai nostri tempi, risulta che egli era un committente piuttosto esigente ed incontentabile. Essendo un grande ammiratore della lingua francese, in una delle lettere scritte a Hérèlle a proposito della *Figlia di Iorio*, gli ricordava: "La nostra lingua è così formata che non si può, soprattutto nel dialogo, evitare uno dei due difetti: o la volgarità o l'esaltazione.. Cerco di uscirne fuori, facendo miracoli di abilità, ma non sempre ci riesco giacché le parole italiane hanno una sorta di gravitazione melodiosa, la quale si impone. La Vostra lingua è più scorrevole, più delicata, meno liscia. Quando scrivo, sento molto spesso che la stessa frase scritta in francese sarebbe più completa e molto più portante". Ciononostante insisteva affinché il testo francese conservasse *il sapore dell'originale*, difendendo italianismi, neologismi, le improprietà, il che fu terreno di duro scontro con il suo traduttore, il quale era, a sua volta, poco disposto ad infrangere le norme della propria lingua.

²² Cito da F. Gavazzeni, *Perizia metrica...*, in: A.a.V.v., *La figlia di Iorio...*, op. cit., p. 57.

²³ Cfr. G. D'Annunzio, *Il Piacere*, Milano, Mondadori, 1991, p. 143.

²⁴ In una lettera da Francavilla al Mare del 2 maggio 1894 a Georges Hérèlle D'Annunzio scrisse: "Io ho l'orrore della frase comune, della frase fatta. Pur nella rappresentazione delle cose nei significanti, io proseguo una ricerca acutissima della parola". Vedi F. Gavazzeni, *Perizia metrica...*, op. cit., p. 57.

²⁵ V. Pisinova, *La belle infidèle. L'intraducibile nelle opere di G. D'Annunzio*, in: *D'Annunzio nella Mitteleuropa*. XIX Convegno internazionale, Praga-Pescara, Edgars, 1996, p. 84.

Giovanni Pareti al riguardo osserva: "D'Annunzio, con simpatica prepotenza, avrebbe voluto dal suo interprete che lo spirito e la lettera degli originali italiani fossero conservati pressoché nell'identica unità organica in cui erano stati concepiti anche se, nella traduzione, lo spirito rischiasse di manifestarsi in forma di sgrammaticatura. A suo avviso dietro le differenze di gusto e delle convinzioni estetiche dell'uno e dell'altro, si trattava in sostanza della contrapposizione di due principi, quello dell'analogia difeso da Hérèlle fino all'intransigenza e quello dell'anomalia propugnato da D'Annunzio fino al compiaciuto lassismo"²⁶. Lo stesso poeta nella lettera del 18 maggio 1900 cercò di trovare una soluzione al dilemma: "Traducendo – insisteva – si teme sempre di tradire il genio della propria lingua, e per un eccesso di severità nell'evitare le forme di sintassi straniera, si rinuncia a quella libertà e a quella audacia che felicemente si adopererebbero scrivendo originalmente"²⁷.

Nonostante, queste affermazioni la traduzione francese dell'opera non gli diede soddisfazione. Ciò è testimoniato chiaramente nella lettera del 4 gennaio 1905 in cui D'Annunzio affermò chiaramente: "Sono desolatissimo di non essere d'accordo con voi; se non in questo: che, nelle parti liriche, la traduzione è un tradimento nero. Tutta l'opera è "banalisé" appunto perché "francisé"... Voi tendete a trasformare in un'opera francese un'opera italiana, rifuggendo da tutte le singolarità e da tutte le asperità dell'originale, per il timore di violare il genio della vostra lingua.. Non bisogna cercare il ritmo esatto, non il ritmo consacrato nella metrica francese, ma cercare di riprodurre il ritmo esotico, il ritmo originale... Voi, invece, vi sforzate di togliere ogni calore, ogni rilievo, ogni forza al mio stile, per mancanza di coraggio. Io pretendo che le mie modificazioni davano all'opera un carattere più vicino di quello nativo... M'è impossibile di ricominciare a correggere. E per ora non ho altro sentimento che sconforto"²⁸.

Infine, non riuscendo a convincere Hérèlle a rompere lo schema fisso della traduzione per rendere almeno approssimativamente il ritmo di certe frasi significative dell'originale, acconsentì che la traduzione francese dell'opera uscisse accompagnata da una nota ("Commentaire") composta da entrambi che avrebbe illustrato lo stile della tragedia ed i due ordini ritmici che vi si avvicendano.

LA TRADUZIONE POLACCA DE *LA FIGLIA DI IORIO*

ANALISI LESSICALE

Tenendo conto di queste osservazioni generali riguardanti la traduzione letteraria e il rapporto del Vate con la traduzione delle sue opere possiamo affrontare la versione polacca della *Figlia di Iorio*. Per avere un quadro completo analizzeremo la traduzione dal punto di vista lessicale, sintattico e metrico.

²⁶ G. Pareti, *La traduzione francese...*, in: A.a.V.v., *La figlia di Iorio...*, op. cit., pp. 165–166.

²⁷ Cito da G. Pareti, op. cit., p. 180.

²⁸ Cito da F. Coletti, *Nascita del D'Annunzio francese*, in: *L'arte di Gabriele D'Annunzio*. Atti del convegno internazionale (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7–13 ottobre 1963), a cura di E. Mariano, Verona, Mondadori, 1968, pp. 553–554.

Maria Konopnicka, sebbene conoscesse la lingua italiana abbastanza bene²⁹, grazie ai suoi numerosi viaggi in Italia, incontrò notevoli difficoltà con la traduzione dell'opera. Lo si evince dalla sua corrispondenza con il suo amico e noto traduttore della poesia italiana³⁰, Stefan Dembiński.

Nell'ottobre del 1904 gli scrisse alcune lettere cercando di trovare soluzione ad alcuni dubbi linguistici. In una di queste Konopnicka si lamenta: "I diavoli han fatto sì [...] che sia il teatro di Varsavia che quello di Cracovia vogliano assolutamente mettere in scena *La figlia di Iorio* di D'Annunzio nella mia traduzione... L'azione si svolge tuttavia in Abruzzo dove crescono delle erbe inaudite ed inoltre la gente si insulta con espressioni che non conosco..."³¹.

Le difficoltà della traduttrice sono pienamente motivate se si prende in considerazione che D'Annunzio nello scrivere *La figlia di Iorio* si ispirò agli studi folcloristici di Antonio De Nino e Gennaro Finamore. Ciò è evidente nella scelta del nome di qualche personaggio (*Favetta*³²), di qualche mestiere (*I cavatesori*), degli attrezzi, delle superstizioni e degli scenari (*bidenti e canocchie*), come pure di certe usanze (*p.es. la gara del solco dritto, la fiasca per i mietitori, incanata*). Allo stesso modo, con uno studio approfondito acquisì una conoscenza tecnica e specialistica della botanica dell'Abruzzo.

Dalla corrispondenza con Dembiński risulta che proprio erbe e arnesi agricoltori creavano le maggiori difficoltà alla Konopnicka. Così il 5 ottobre 1904 si rivolse a Dembiński, chiedendo consiglio su come tradurre alcune parole come *osciano, morelle, albero "sanguine", cardeca, erpice, resipola*. In seguito, il 6 ottobre 1904 la poetessa chiese spiegazione del significato di altri termini, fra cui *stipido, bidente, suppellettili, meliga, mortella, spiga*.

Le erbe con le loro tradizioni e superstiziose virtù occupano, infatti, un rilevante spazio dell'opera³³.

²⁹ Konopnicka, espulsa dalla Polonia, visse diversi anni all'estero. In particolare gli anni dal 1891 al 1902 li trascorre in Italia il che si concreta nel volume *Italia*, pubblicato nel 1901. Vedi M. Szypowska, *Konopnicka jakiej nie znamy*, Warszawa, Wydawnictwo Spółdzielcze, 1990, pp. 446-494.

³⁰ Stefan Dembiński tradusse in polacco tra l'altro *La Divina Commedia* di Dante, *Gerusalemme liberata* di Tasso, *Orlando furioso* di Ariosto, *La secchia rapita* di Tassoni, *Orlando innamorato* di Boiardo, inoltre elaborò un'antologia delle proprie traduzioni dei 70 poeti italiani. Tutte le sue traduzioni sono rimaste, tuttavia inedite.

³¹ Cito da P. Marchesani, *op. cit.*, p. 195.

³² D'Annunzio è sempre stato un fortunato ricercatore di nomi femminili. Quello di „Favetta” fungeva da titolo a un racconto riportato da De Nino. Cfr. *Il Commentaire alla traduzione francese* in G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, a cura di P. Gibellini e R. Bertazzoli, Milano, Garzanti, 1995, p. 210. È sostanzialmente incomprensibile come mai nella versione polacca il nome viene trasformato in „Fanetta”. Lo stesso nome appare del resto anche nel *Trionfo della morte* e viene lasciato nella forma originale da Kasprzysiak o leggermente polonizzato (Fawetta) da Staff. Cfr. G. D'Annunzio, *Plomienie miłości*, trad. pol. Leopold Staff, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1992; G. D'Annunzio, *Triumf śmierci*, trad. pol. e introd. di Stanisław Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1976.

³³ Secondo gli studi di G. Finamore, *Botanica tradizionale abruzzese*, del 1889: "l'erba morella toglie la memoria, il miele selvaggio disordina la mente, l'elleboro nero restituisce il senno, la radica della sterlondia fa insinuante e seducente la voce". Cito da A. Rossi, *La figlia di Iorio e il Tommaseo*, in: A.a. V.v., *La figlia di Iorio*., *op. cit.*, p. 152.

È abbastanza evidente che la traduttrice, dove non trovò un'equivalente corretto ricorse spesso alla parafrasi. In alcuni casi questa manovra sembra essere l'unica soluzione possibile, come per esempio nell'atto I, quando la Catalana dice: *Le dava... la radica della sterlondia* (I, 692) Konopnicka lo traduce: *Czary jakoweś dawał jej do picia*.

La *sterlondia*, secondo spiegazione data da Passerini sarebbe *specie di pianta magica, leggendaria*³⁴ per cui in questo caso la versione di Konopnicka rispecchia abbastanza il significato originale. Lo stesso vale per la traduzione della parola *semplice: cogli un semplice* (II, ii, 264) il che significa 'erba medicinale' e che nella versione polacca diventa *drobne ziolo*.

Non di rado possiamo tuttavia trovare forme non corrispondenti alla versione originale: così ad esempio *iosciamo* che nel *Trattato di botanica* è indicato come "Hyosciamus niger", erba ramosa nella sua parte superiore, abbondantemente fronzuta³⁵ ossia in polacco "lulek czarny" nella traduzione di Konopnicka diviene *czarne nasienie... z tego ziela*:

Mi dai/ di quei semi neri che sai... di iosciamo.. Poi va, mangia e bevi
Dasz na sen, tego czarnego nasienia / Wiesz, z tego ziela – A potem – pożywaj!
(II, v, 818-819).

In altri casi la traduttrice polacca riesce a trovare degli equivalenti precisi :

Nella frase *Cocetegli nel vino erba morella, / Ch'esca della memoria e non s'aggorga, morella* significa 'solanum dulcamara'³⁶ ossia la pianta chiamata in polacco "psianka słodkogórz" mentre *albero sanguine* è *corpus sanguinea*, il piccolo albero di buccia rossigna e liscia che si usa per intrecciare canestri, colloquialmente chiamato "dereń świdwa".³⁷ Così *Io nel legno del sanguine le ho meco* (I, 153) diventa in polacco *Tu, w tym dereniu, zawsze mam przy sobie*.

Analogamente *elleboro nero*, erba usata contro le forme di pazzia³⁸ viene tradotta in *czarna ciemieżnica*. In questo modo la frase originale *Vammi in cerca d'elleboro nero / che il senno renda a questa creatura viene resa I idź mi szukać czarnej ciemieżnicy /*

³⁴ Il fatto che già nel 1912 uscirono due volumi *Il Vocabolario della poesia e Il Vocabolario della prosa dannunziana* curati da Giuseppe Lando Passerini testimonia che perfino i lettori italiani avevano delle difficoltà di comprendere pienamente i testi dannunziani. Nel 1928 lo stesso autore pubblicò *Il vocabolario dannunziano* unendo ed ampliando le precedenti versioni. Lo scopo della ricerca consisteva nel "rendere più facile la consultazione e nell'aiutare a capire solo quelle parole che il D'Annunzio ha derivate o foggiate dalle lingue classiche, o quelle della lingua d'uso in accezioni meno comuni". L'opera di Passerini è tutt'oggi uno strumento prezioso per comprendere significato di numerosi termini utilizzati dal Poeta Pescara. Cfr. G.L. Passerini, *Il vocabolario dannunziano*, Firenze, Sansoni, 1928, pp. V-VI.

³⁵ Vedi G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, a cura di P. Gibellini e R. Bertazzoli, p. 87.

³⁶ Passerini dà la seguente interpretazione del termine: „aggiunto di una specie spontanea di Erba venefica, detta altrimenti Erba mora, Solatro o Strigio”, cfr. L. Passerini, *op. cit.*, p. 584.

³⁷ *Sanguine* – arbusto delle siepi di buccia rossigna e liscia che si adopera a far bastoncelli, gabbie, canestri e altri simiglianti arnesi. Cfr. L. Passerini, *op. cit.*, p. 754.

³⁸ Il nome fa parte dell'elenco delle piante velenose del *Trattato di botanica* che ne riconosce tre specie: *helleborus foetidus, viridis e niger*, piante tossiche l'uso dei quali nella medicina popolare dà spesso origine ad avvelenamenti. Vedi G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, a cura di P. Gibellini e R. Bertazzoli, p. 63.

Żeby tej oto dur spędziła z głowy (II, i, 138–139). Nel caso invece del termine *aconito*: *Un fiore turchino, l'aconito Messo non me l'hai nella coscina* (II, iv, 766–767), ossia erba medicinale e velenosa dai fiori violetti, *l'aconitum napellus* dei botanici che in polacco è “*tojad mocny*”, Konopnicka sceglie la forma colloquiale *akonit*: *Modrego kwiatka, kwiatka akonitu*.

Oltre ai sopraccitati termini botanici una parola che, come risulta dalla corrispondenza con Dembiński, non fu molto chiara alla traduttrice è *stazzo*³⁹. Va rilevato che Konopnicka fece in questo caso un po' di confusione, traducendola in diversi modi:

Qualche volta usa la parafrasi, come ad esempio nel II atto (II, 85): *Tam gdzie pasają pasterze*, oppure lo traduce come *hale* (II, 294), *Poczem się zaraz wziąłem iść na hale, o góry* (II, 289), *Wczoraj z jednego słówka zmiarkowałem, / Że ojciec w głowę wbił iść w góry, o na pastwiska* (II, 386) o *Czy wiesz napewno, Że poszedł w góry aż tu, na pastwiska?* e infine *na koszar* (II, 949): *Ruszaj na koszar*. Quest'ultima soluzione è decisamente la meno fortunata, tenendo conto che D'Annunzio usa in altre occasioni il dialettalismo *Addiaccio*: *Pecoraio, ti cercano all'addiaccio. Una pecora nera s'è sciancata* (II, ii, 467–468) che rende molto meglio il significato della parola *koszar*⁴⁰.

Un'altra questione importante nell'analisi della traduzione è la trasposizione dei dialettalismi e degli arcaismi nella versione polacca.

Vocaboli come *mannelle*, *incanata*, *ascensa*, *spora*, *zita*, *biastemato*, *biastema*, *fazzoletto*, *più malamente*, *consolo* derivano direttamente dal vernacolo abruzzese. L'adoperare le voci locali è frequente sia sul piano semantico (*utello*, *consolo*) che su quello linguistico (*un fazzoletto mazzuolo*, *sciarpa*, *la cantagione dell'afa*). Ci sono infine parole con desinenza regionalistica (*sposalizie*, *poteri 'mparare*).

D'Annunzio, oltre ad aver operato scelte lessicali echeggianti forme dialettali, in qualche caso era ricorso anche alla tendenza arcaicizzante nei vocaboli come *veggo* (*vedo*), *quata* (*guarda*), *pié* (*piede*). È sufficiente citare qualche inflessione p.es. *pitona* invece di *venerdi* oppure espressioni come *uguanno* invece che *per quest'anno*⁴¹ o *in gran vecchiezza* invece che *per cent'anni*. L'utilizzo sia delle forme del toscano dugantesco e trecentesco che di quelle dialettali è visibile per esempio nella violenta

³⁹ Nella lettera del 4 ottobre 1904 Konopnicka chiedeva se *stazzo* poteva essere tradotta come “*koszar*” ed *aia* come “*majdan*”.

⁴⁰ *Koszar* – è ‘ogrodzenie dla owiec, bydła’, parola usata soprattutto sulle monti di Tatra. Cfr. *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*, Warszawa, PWN, 2006, p. 435. Secondo la definizione del Passerini, *addiaccio* significa ‘il prato o campo cinto intorno da una rete o da altro riparo, ove si tengono le pecore’, pertanto il termine *koszar* è molto più appropriato. Analogamente la parola *addiacciare* significa ‘prender luogo nell'Addiaccio’, porre il gregge in sito chiuso e sicuro: “Com'ebbi preso luogo d'addiacciare. Scesi alla casa per i miei tre giorni”, L. Passerini, *op. cit.*, p. 18.

⁴¹ *Non in terra di Puglia andrà ugunno* (A.II, sc.I). Raffaella Bertazzoni osserva che D'Annunzio di primo getto aveva scritto “quest'anno”. La variante dimostra come lo scrittore cercasse di dare al suo lessico una patina arcaica. Cfr. G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, a cura di P. Gibellini e R. Bertazzoli, p. 59.

apostrofe, indirizzata nel II atto da Lazzaro di Roio al figlio Aligi, dove il ripetuto *be'* è una trasposizione di quello che avrebbe dovuto essere l'abruzzese *mbe'*.

*E s'io pur ti voglia
Passar sopra con l'erpice, il dosso
Dirimperti, be', questo è ben fatto.
E se mi bisogni al coltello
Un manico ed io me lo faccia
Del tuo stinco, be', questo è ben fatto;*

Konopnicka, diversamente dal suo collega francese, il quale riuscì a rendere l'interiezione dell'originale con *eh bien*, non trovò un equivalente nella lingua polacca e semplicemente la omise:

*A będę broną chciał jeździć po tobie
I krzyż ci łamać – dobrze! Wolno mi to!
A będzie mi brak oprawy do noża
I z twojej kości zrobię ją? Też dobrze.*

Come osservò Ettore Paratore, *la coloritura toscana trecentesco che prevale nella compagine linguistica fu probabilmente congegnata per sporgere un colore di sacralità sopra un trama drammatico di ben più ferma violenza*⁴². Konopnicka evitò invece nella versione polacca sia arcaismi che dialettalismi: così la parola *femmina* si appiattisce in *kobieta*, anche se viene tradotta anche come *dziewka*, l'arcaismo *sposalizie* (*zaślubiny*) diventa il semplice *wesele*, il verbo *veggo* della frase *E il mio padre dov'è / che non lo veggo* viene tradotto: *A gdzie mój ojciec? Czemu go tu nie ma* (I, 128) e *quata*: *Non vedi come Aligi la quata?* diviene: *Widzisz jak się w nią wpatruje Aligi?* (I, v, 693).

Sebbene la traduttrice cercasse di mantenere la precisione linguistica, non riuscì a conservare la coloritura e la ricchezza della versione originale.

Dobbiamo riconoscere che il lessico polacco, essendo organizzato in maniera diversa e non disponendo di copiose serie di allotropi stilistici, non possiede i mezzi adeguati per ottenere l'effetto offerto dall'originale. Basti considerare i versi della scena quinta del primo atto:

Io sono di Labaro, Ornella. / Il mio padre è Labaro di Roio.

In questo caso l'artificio arcaicizzante è affidato a riprese ed inversioni sintattiche, oltre alla solennità allocutoria dei nomi propri, ma principalmente si esprime nell'autopresentazione patronimica di Ornella che tradotta alla lettera non avrebbe alcun senso. Il polacco non ha la possibilità di enfatizzare mediante l'articolo l'aggettivo possessivo per cui Konopnicka deve renderla con *córka Łazarza: Ojciec mój jest Łazarz Roio*.

ANALISI SINTATTICA

In questa fase della traduzione, ossia quella interpretativa si tenta di afferrare il significato spesso sfuggente di certe scelte lessicali e di sciogliere alcuni complessi

⁴² E. Paratore, in: A.a.V.v., *La figlia di Iorio*, *op. cit.*, p. 5.

agglomerati semantici o costrutti sintattici ambigui. Si presta particolare attenzione alla riproduzione del significato contestuale delle parole ed al mantenimento delle strutture logico-sintattiche, lasciando da parte gli elementi formali, ritmici ed eufonici⁴³.

Come ha osservato giustamente Lesław Eustachiewicz, in questo legame inseparabile tra la parola poetica e l'idea drammatica c'è il motivo per cui la tragedia di D'Annunzio è poco conosciuta e non stimata adeguatamente oltre l'Italia⁴⁴. Lo strato linguistico dell'opera appartiene a quel genere di fenomeni artistici che sono in assoluto intraducibili.

Nella traduzione di Konopnicka, si trovano numerose strutture idiomatiche sbagliate, disuguali corrispondenze semantiche fra la traduzione e le espressioni originali e vari errori di interpretazione cioè cambiamenti del senso causati dall'imperfetta comprensione del testo.

Ci sono numerosi aforismi drammatici o giochi di parole che non sono semplici da rendere in una lingua diversa dall'originale. Spesso Konopnicka non riuscì a trovare l'equivalente espressivo. In particolare sono le tradizioni popolari abruzzesi a creare problemi alla traduttrice. Il riferimento alla famosa gara del solco dritto, citata anche nel *Trionfo della morte* che era in uso tra i contadini durante la festa di Santa Maria di Pietr'Acquaria viene completamente eluso nella versione polacca.

Nel primo atto Candia si rivolge al figlio Aligi con le seguenti parole :

*Le tue sorelle han tesa la cintura
quella cintura che da te fu vinta
prima che tu pastore ti facessi
vinta alla gara del solco dritto (I, ii, 196-200)*

Per evitare le spiegazioni della vecchia usanza abruzzese⁴⁵ e non trovando una corrispondenza nel folclore polacco, Konopnicka cambia il concetto nella versione polacca.

*A pas, toć twoje siostry go utkały..
Sameś na niego wełnę zwijał, zanim
Odszedł w góry, tam u tamtej wierzby.
Już nie pamiętasz, synu?*

Certe scelte di Konopnicka sono banalizzanti perché tolgono rilievo all'espressione originale come quando traduce i seguenti versi della filastrocca cantata da Ornella nel I

⁴³ Nel processo traduttivo è importante ricercare corrispondenze concettuali più che puramente linguistiche. Beccaria afferma che „il come tradurre una parola è meno importante di come tradurre la frase e il ritmo”. Vedi G.L. Beccaria, *Commento*, in: *Umberto Eco, Claudio Magris...*, op. cit., p. 270.

⁴⁴ Cfr. L. Eustachiewicz, *Gabriele D'Annunzio w setną rocznicę urodzin*, op. cit., p. 83.

⁴⁵ De Nino così descrisse l'usanza: “Nella cima del colle si vedono sei o sette aratori, ciascuno coi bovi aggogati. Stanno facendo a chi tira più dritto un solco da sopra in giù, fino al piano sottoposto”. Cito da G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, op. cit., p. 20. La scena viene descritta nel *Trionfo della morte*: *Na słonecznych zboczach młodzieńcy, poganiając woły zaprzęgnięte w jarzma, na oczach zebranych ojców stawali do zawodów: który z nich zaorze najprostszą bruzdę od samego szczytu aż do położonej u podnóża równiny; sędziowie wskazywali zwycięzcę i nagradzali go, a ojciec ze łzami w oczach otwierał ramiona, aby objąć godnego siebie następcę* – cfr. G. D'Annunzio, *Triumf śmierci*, trad. pol. S. Kasprzysiak, Warszawa, Czytelnik, 1976, p. 278.

atto. Essa termina con la frase: *Senti, senti la campana* che secondo Mario Praz⁴⁶ è un riferimento alla *Tempesta* di Shakespeare, quando Ariel recita: *Hark! now I hear them – ding-dong bell* (I, 396). Tenendo conto di queste considerazioni vediamo che Konopnicka ne diede un'interpretazione completamente errata: *A dzwony dzwonią, dzwonią, a dzwonią...*

Analogamente nel II atto la traduttrice cancella il riferimento alla formula evangelica (Matteo 26,21) rendendo la frase: *In verità, in verità ti parlo* (116, II atto) con *Ja prawdę, Ja prawdę mówię, o bracie miły!* Lo stesso vale per la frase *E sabato sia per le streghe* la quale viene tradotta : *A wiédźmy niechaj mają zmowę z djabłem.* D'Annunzio si riferisce al Sabba, festa, tenuta nella notte di sabato, secondo le credenze popolari, da streghe e demoni. Il significato originale scompare nella traduzione polacca⁴⁷.

Molte espressioni vengono tradotte da Konopnicka in modo assai grezzo, pur mantenendo il significato originale: Così la frase del coro delle donne dell'atto I: *Ahi, quanto pianto qui sarà pianto* viene resa con: *Ach, ileż płaczu będzie tu płakano.* Come giustamente ha osservato Eustachiewicz non sarebbe stato difficile trovare un equivalente migliore, ad esempio: *Ach, ileż płaczu jeszcze tu wypłaczą* oppure *Płacz niejeden jeszcze tu zapłacze.*

Nell'atto II, quando si spegne il lumino davanti al quadro della Madonna, il che in questa situazione ha il preciso significato di malaugurio, Mila esplode il grido drammatico: *Ah, perdizione sopra di me, S'è spenta.* Il grido *S'è spenta* esprime come assieme al lumino si spenga la speranza di Mila. Konopnicka, ripetendo due volte *S'è spenta* ne indebolisce il significato. Infatti, lo traduce così: *Przekleństwo mojej głowie! Zgasła! Zgasła!* Ed è la traduzione fedele, ma dal punto di vista stilistico è estranea all'intenzione di D'Annunzio di creare in questa scena il patos drammatico. Allo stesso modo nella scena finale dell'atto II in cui Mila si rivolge all'Aligi con un drammatico lamento: *Forza non ho, forza non hai*, la monotona traduzione di Konopnicka: *Ja nie nie mogę... Sił nie mam... nie mogę...* non rende l'atmosfera dell'originale, cancellando il senso della disperata solidarietà e della tragica rinuncia che vogliono esprimere le parole di Mila.

ANALISI METRICA

I principi basilari dell'enunciazione dannunziana miranti ad ottenere effetti stilistici sono musica, ritmo, pausa, armonia. La particolare cura della forma, la ricerca della musica nella parola fanno sì che nella *Figlia di Iorio* l'espressione linguistica acquisti

⁴⁶ Vedi G. D'Annunzio, *Poesie, Teatro, Prose*, a cura di M.Praz e F. Gerra, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, p. 62.

⁴⁷ Nel *Commentaire* che accompagna la versione francese dell'opera D'Annunzio, ispirato dagli studi di De Nino, diede la seguente spiegazione della frase: “I polacchi non nominano volentieri le streghe; ma, quando sono costretti a nominarle o quando vogliono nominarle, hanno cura di dire: <Sabato sia, Signore!> perché il sabato giorno del Sabbat le streghe non possono vagabondare nel paese”. Cito da *Il Commentaire alla traduzione francese*, in: G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, op. cit., p. 210.

una sua autonomia volta al valore fonosimbolico, accordato ai suoni. Uno degli elementi essenziali dello stile dannunziano è la ricerca della qualità del ritmo⁴⁸. Il poeta possiede una mirabile capacità di cogliere ed evidenziare il potere espressivo del suono. Riesce a volte a creare dei passi poetici e musicali di prosa, intraducibili perché costruiti in base a particolari scelte fonico-ritmiche che veicolano non soltanto un surplus di significato, ma creano immagini additive irripetibili con i mezzi fonici di un'altra lingua.

Egli aumenta o diminuisce appositamente il numero dei piedi per "rompere il ritmo". Nella *Figlia di Iorio* i novenari ora perdono il piede ora ne acquistano uno, diventando ottonari o decasillabi. Usa inoltre due ordini ritmici: all'endecasillabo giambico, adoperato nei momenti densi di suggestione religiosa, succede spesso quello dattilico quando si tratta di rappresentare le scene di violenza e di terrore. Un altro elemento rappresentativo è la tendenza ad evitare l'enjambement e l'uso frequente del novenario quale verso base, mentre l'accento si colloca nel primo emistichio.

L'originale italiano ha anche una solida organizzazione metrica: si incrociano le rime alterne e rime baciante, seguite al verso irrelato. Il verso sciolto passa solo eccezionalmente in quello di rima.

La perfezione della forma è inoltre il risultato di un perfetto equilibrio tra la parte lirica e quella drammatica dell'opera. Ogni atto inizia con le scene liriche. Negli atti I e III il carattere lirico è evidente nelle cantate, nel discorso delle sorelle e nel lamento delle lamentatrici. Nell'atto II lo stesso ruolo è svolto dalla canzone di Mila. Dopo la fase lirica inizia quella spettacolare seguita dalla sorpresa drammatica. Nell'atto I abbiamo la comparsa della sconosciuta, nell'atto II l'arrivo di Ornella e di Lasaro di Roio, nell'atto III l'impedire dell'esecuzione di Alighi da parte di Mila.

La maestria del poeta è evidente anche nel modo di condurre i motivi, i quali creano un particolare ritmo di composizione. Il motivo del fuoco, della fiamma, dell'ardore è caratterizzato emotivamente in modo positivo. Al contrario, l'ombra della caverna nel finale dell'atto II, la bandiera nera nell'atto III hanno una connotazione negativa.

Nella versione polacca questa parte della traduzione è incompleta e non adeguata al testo originale. Nella *Figlia di Iorio* D'Annunzio, come ha osservato Gavezani, supera la sua tendenza alla retorica barocca. Gli episodi lirici non costituiscono scene eccessivamente lunghe, sono governati dalla disciplina della parola, scelto dal poeta in modo corretto e maturo. Konopnicka riduce invece il racconto poetico ad una semplice novella.

In primo luogo l'effetto catastrofico giunge dall'uso del verso regolare al posto del ritmo variabile dell'originale. Eustachiewicz afferma: "Endecasillabo di Konopnicka è

⁴⁸ Nel *Libro segreto* D'Annunzio scrisse: "La canzone popolare è quasi una rivelazione musicale del mondo. In ogni canzone popolare [vera, terrestre, nata da popolo] è un'immagine di sogno che interpreta l'Apparenza. La melodia primordiale, che si manifesta nelle canzoni popolari ed è modulata in diversi modi dall'istinto del popolo, mi sembra la più profonda parola su l'Essenza del mondo. Ora l'alto valore del dramma "La figlia di Iorio" consiste nel suo disegno melodico, nell'esser cantato come una schietta canzone popolare, nel contenere la rappresentazione musicale di un'antica gente. Il mio sforzo [...], la mia obbedienza consisteva nel seguire la musica col sentimento d'inventarla." - cfr. G. D'Annunzio, *Prose di romanzi*, a cura di E. Raimondi e N. Lorenzini, v. II, Milano, Mondadori, 1989, pp. 748-749.

mortalmente monotono. La traduttrice, sottomessa al verso lungo e ripetitivo, riempie il testo di interludi, doppia quadri, perdendo allo stesso tempo i contrasti che spesso nell'originale hanno la finezza del concetto barocco⁴⁹. Per dimostrare la fondatezza dell'osservazione dello studioso polacco basta esaminare la scena VIII dell'atto II in cui la frase:

*Ci penso, Lazzaro di Roio,
ci penso, a quel che prometti...
Ci penso. Ma chi m'assicura?*

svolge il ruolo del ritornello, ripetuto tre volte. Konopnicka lo cancella, traducendo la frase tre volte in un modo diverso:

*Myszę, Łazarzu Roio. Myszę nad tem,
Co obiecujesz. Lecz kto mi zaręczy,
Że obietnice dotrzymane będą?*

Così anche nella scena V dell'atto II c'è la frase di Anna Onna: *Non ne ho, non ne ho più nella sacca* (III, 820; 826; 838) che viene ripetuta tre volte e funge dal ritornello. Konopnicka lo elimina, traducendo anche in questo caso le frasi in un modo diverso:

*Nie mam już tego, robaczku! Już nie mam...
Nie mam już jagód! Nie mam już we worku!
Nie mam! Już nie mam korzonków tych w worku.*

La mancanza di "sensibilità" espressiva da parte della traduttrice polacca è ancora più evidente all'inizio dell'atto III:

*Figlio Alighi, figlio Alighi,
che hai fatto? Che hai fatto?
Chi è questo insanguinato?
Chi l'ha corco sopra il sasso?
È venuta l'ora tua.
Nero il vino del trapasso!
Mano mozza, morte infame,
mano mozza, corda e sacco!*

Il coro delle lamentatrici, considerato uno dei più alti esempi della lirica dannunziana, crea un patos tipico della tragedia greca, ma nella traduzione di Konopnicka diventa solamente un passo comico:

*Ach, ty synu, straszny synu,
Strasznego sprawco czynu!
Kto to leży zakrwawiony,
Na kamieniach położony?...
Przyszła na cię już godzina!
Śmierć przepija kubek wina!
Ręka będzie odrąbana,
Głowa w worku zawiązana!*

⁴⁹ L. Eustachiewicz, *op. cit.*, p. 85.

Questi sono alcuni fra errori più evidenti. Se ne potrebbero citare molti altri, ma questa breve analisi della traduzione della *Figlia di Iorio* è sufficiente a spiegare lo scarso successo ottenuto dall'opera di D'Annunzio in Polonia.

Nella traduzione del dramma in polacco si potrebbero conservare sia la struttura sintattica, sia una buona parte delle scelte lessicali, ma rispetto alla struttura fonico-ritmica che s'impone come la caratteristica predominante, il testo risulterà necessariamente modificato.

Konopnicka cercò di effettuare una traduzione fedele, ma come abbiamo tentato di evidenziare anche sul mero livello della correttezza filologica vi si trovano numerosi errori.

Purtroppo, la traduttrice polacca non ebbe la possibilità, a differenza del suo collega francese, di discutere direttamente con l'autore problemi linguistici sorti. Al Vittoriale si è conservato il manoscritto originale della traduzione francese, costellato di correzioni e di postille del poeta, tra cui le glosse relative a termini difficili dell'originale (attinenti per la più alla sfera pastorale) o volte a chiarire passi rimasti oscuri al traduttore.⁵⁰

Come abbiamo già segnalato, D'Annunzio, pur essendo consapevole della difficoltà di ricostruire in un'altra lingua quell'indissolubilità tra parola poetica e idea drammatica su cui fondava i suoi drammi, attribuiva molta importanza alla necessità di conservare nelle versioni francesi delle sue opere, le uniche che curava personalmente, il ritmo e il sapore dell'originale. Del resto proprio per l'insoddisfazione per la traduzione della *Figlia di Iorio*, nacque la disputa con Hérelle e la fine di un lungo sodalizio artistico.

Infine, bisogna ricordare che sebbene la traduzione polacca fosse effettuata su commissione del Teatro di Cracovia e destinata ad essere messa in scena, è un peccato che la prima edizione dell'opera del 1908 sia uscita priva di una nota critica. La versione polacca, a differenza delle prime versioni francesi e anche inglesi⁵¹, è infatti sprovvista di un commento linguistico pertanto il lettore polacco ha difficoltà ad apprezzare i riti rustici e capire il clima folcloristico dell'opera. Ad esempio certi arnesi pastorali che caratterizzano lo sfondo abruzzese e parecchie battute, specie del rituale nuziale del primo atto e di quello funebre del terzo, tratte dai canti popolari raccolti da De Nino e Finamore restano sostanzialmente incompresi.

Di conseguenza, oltre all'introduzione generale all'opera, Konopnicka non riesce a rendere i giusti e doverosi valori artistici e conoscitivi dell'originale.

⁵⁰ Oltre alle indicazioni intese all'efficacia scenica della parola, ritocchi riguardano soprattutto il lessico, la sintassi, il ritmo, la rima, l'assonanza e si concretano spesso nell'esemplificazioni di un'alternativa possibile attraverso un intervento variantistico sul testo. Cfr. G. Pareti, *op. cit.*, p. 177.

⁵¹ Mi riferisco alla traduzione di W.H. Woodward del 1926.

Barbara Sosieñ

Université Jagellonne
de Cracovie

L'ÉPREUVE LABYRINTHIQUE
ET L'ENFER : GÉRARD DE
NERVAL

Au prime abord, les deux *topoi*: le labyrinthe et l'enfer, relèvent des champs notionnels suffisamment éloignés pour qu'on évite toute confusion facile. En effet, les croyances religieuses, les symboles liés aux mythes, la mémoire collective, bref, l'imaginaire en général s'en gardent bien, les interférences trompeuses paraissent extrêmement rares, sinon inexistantes. Pourtant, quand bien même toute confusion facile semblait illégitime, les textes de Gérard de Nerval permettent de dévoiler une affinité aussi subtile que profonde entre les deux entités, deux importants mythes constitutifs de l'imaginaire spatial de Nerval.

Puissent deux citations servir d'ouverture à nos commentaires. La première est tirée d'une sorte d'avant-propos, soit de la dédicace à Alexandre Dumas qui ouvre le recueil des *Filles du feu* (1853). Outre l'expression *descente aux enfers*, on y retrouve d'autres notions-clés dignes de notre attention, puisqu'elles témoignent de l'émergence latente du mythe crétois, voire celui du labyrinthe, dans l'œuvre de Nerval :

dans la nuit de ma destinée [...] un rayon divin a lui dans mon enfer, j'ai saisi le fil d'Ariane, et dès lors toutes mes visions sont devenues célestes. Quelque jour j'écrirai l'histoire de cette « descente aux enfers ». (458)¹

Le nom d'Ariane irradie dans le texte, tel le fil, imaginé reluisant dans les ténèbres, celui que l'une des deux filles de Minos et de Pasiphaé, Ariane, a donné à Thésée pour qu'il puisse sortir vainqueur de l'épreuve du labyrinthe, vaincre les ténèbres et revenir à la clarté du jour ; il en sera question plus loin. Mais Nerval a-t-il tenu sa promesse ? Certainement oui, et le « quelque jour » en question arrive assez rapidement, puisque Nerval clôt son récit d'*Aurélia*, soit son dernier texte (1854/55), comme suit :

je me sens heureux des convictions que j'ai acquises et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers. (750)

Le texte d'*Aurélia* propose de nombreux aspects de la chute-descente aux enfers, une descente à la fois orphéenne, théséenne, caïniste et faustienne... Les descentes

¹ Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu*, dans : Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes*, sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983–1993, t. III. Toutes les citations renvoient à cette édition ; les chiffres entre parenthèses indiquent la page.