

GIOVANNA TOMASSUCCI (PISA)

TRADURRE L'INTRADUCIBILE?
IL CASO DI JULIAN TUWIM

TRANSLATING THE UNTRANSLATABLE?
THE CASE OF JULIAN TUWIM

PRZEKŁADANIE NIEPRZEKŁADALNEGO?
PRZYPADEK JULIANA TUWIMA

Tuwim's poetry, so rich in versification, rhymes and rhythms, is written in a language, that "vibrated, spouted, dazzled". Can his poetry be appropriately translated? Or should it be considered to be untranslatable, as stated by more than one scholar? This paper tries to answer these questions by juxtaposing Italian translations of Tuwim's poetry from the Twenties of the XX century to the present day. It also addresses the problem of preserving and seeking equivalents for Tuwim's specific "contamination" of styles, registers and rhythms in the Italian poetic tradition.

Una lingua che "vibra, zampilla, abbaglia" (come l'ha definita Gombrowicz nel *Diario*), l'acuto senso del ritmo e il complesso sillabotonismo creano difficoltà senza pari a chi voglia tradurre Tuwim: anche per questo Cz. Miłosz ha rinunciato a inserirlo nell'antologia *Postwar Polish Poetry* (1965). Erede dei Romantici e Simbolisti, ma attento alle innovazioni delle Avanguardie, Tuwim sembra confermare la sanzione di intraducibilità riservata alla poesia da R. Jakobson (1972: 63), critico che apprezzava in originale i suoi testi polacchi e traduzioni dal russo (R. Jakobson 1968).

Protagonista della poesia polacca del '900, Tuwim oggi vive una sorta clandestinità in Occidente. Non sempre è stato così, perché fin dagli anni '20 molti si sono cimentati con le traduzioni delle sue poesie. Dopo A. Merlay per l'antologia di Y. Goll *Les Cinq Continents*, ricordiamo W. Giusti (1929), O. Skarbek Tłuchowski con G. Cau (1931), Maria e Marina Bersano Begey (1933), A. M. Ripellino (1958), C. Verdiani (1961), P. Statuti (1973) e, dopo una lunga pausa, M. Vanchetti (2007) e chi scrive (2009).

Scegliendo Tuwim (di cui nel 2013 è ricorso il 60° anniversario della morte e nel 2014 il 120° della nascita) vorrei mettere in discussione la tesi dell'intraducibilità della sua poesia, traendo spunto da alcune sue traduzioni italiane.

Una prima osservazione: per decenni c'è stata una forte tendenza a emendare il "Tuwim italiano" da ogni sperimentalismo, giudicato un vano gioco, trascurando i esperimenti sul linguaggio poetico e sulla versificazione. Perfino Ripellino, valente traduttore dal ceco, polacco e russo (tra l'altro di Blok e Pasternak, poeti amati e tradotti da Tuwim) e consapevole dei legami degli esperimenti tuwimiani con la poesia russa (1987), non si è cimentato con *Atuli Mirohlady o Słopiewnie*¹. Nelle versioni italiane al contrario si è spesso ricorsi a un lessico aulico. Si prenda la II strofa di *Przypomnienie* (Ricordo), tradotta da Verdiani con l'aulico titolo *Rimembranza*:

<p>I było okno w tym domu Za dawnych, dobrych lat, Patrzałem sobie, patrzałem w daleki, cichy świat.</p>	<p>E in anni già antichi, già buoni, C'era una finestra nella mia casa E io a guardare, guardavo In un mondo silente e lontano</p> <p>(Tuwim-Verdiani 1961)</p>
--	---

L'originale presenta quartine (ottonari e settenari tronchi alternati) rare nella versificazione polacca, con una sequenza anfibrico-trocheo-anfibrico (w dalEki, cIchy świAt; patrzAłem sObie, patrzAłem), cui si ricorre per variare il ritmo, in contrasto con la nostalgia dei "bianchi sogni" dell'infanzia e la rima da filastrocca. Verdiani cerca un ritmo analogo nei vv. 1 e 3 ("e in Anni già antIchi giA' buOni / e Io guardAre, guardAvo"), ma coniuga forme prosastiche a lemmi che conferiscono austerità al testo (*antichi, silente*). Troviamo un analogo *décalage* anche nella traduzione, intitolata *De bello gallico*, della III strofa di *Nad Cezarem*:

<p>Ileż to z serca Płynęło nad tobą skarg. Czy mają cel te Przekłady z rzymskich awantur? "Tertiam, Qui ipsorum lingua Celtae, Nostra Galli appelluntur..."</p>	<p>Quante volte mi sono lamentato Che scopo han dunque queste traduzioni "Tertiam, Qui ipsorum lingua Celtae, Nostra Galli appelluntur..."</p> <p>(Tuwim-Bersano M. e Bersano Begey M. 1933)</p>
---	--

Incastonato di citazioni latine, l'originale è intriso di colloquialismi. Lo sprejudicato plurilinguismo, potenziato dalla clausola rimata (già nella I strofa *tez-tres*, ora *awantur-appelluntur*) dissolve ogni banalità da poesiola per bambini.

¹ Neologismo che indica un'immaginaria e arcaica lingua panslava, composto dal prefissoide *sto-* (calco del futurista *paro-*): proporrei di tradurlo *Parocancioni*, dall'antico-italiano *cancione*.

Questo insolito contrappunto di sentimentalismo e ironia viene ignorato sin dalla pesante modifica del titolo (che piuttosto corrisponde a *Leggendo* [*Rileggendo*] *Cesare*). Tuwim mirava a un effetto dissacrante, contrapponendo e creando un corto circuito tra l'“alto” del latino classico e il “basso” del volgare prosastico. Le traduttrici hanno invece cancellato il divertente innesto tra colto e quotidiano e compattato i versi in strofe di endecasillabi, spezzando la concatenazione latino-polacco, creata proprio dalla rima bilingue. Il richiamo alla citazione scolastica, che nell'originale è parte integrante di tutto l'equilibrio fonico e ritmico, diviene così una sorta di “formula lapidea”, incollata su una trama fonico-lessicale che ha perduto il suo equilibrio bifronte. Quest'accademismo impedisce di prestare orecchio alla polifonia di registri e alla contaminazione di lessici colloquiali e aulici, orientati piuttosto verso una solennità da melodramma: *l'acuta nostalgia* (“ *tęsknota w serce się wgrzyza*”), *il soave ricordo* (“ *słodkie wspomnienie*”).

Prendiamo ora *Epistoła sentymalna* (Epistola sentimentale), in cui invece si restituisce assai bene il legame tra tema e orientamenti stilistico-lessicali. A partire dall'ironico titolo Tuwim tratteggia un ritratto femminile sullo sfondo di interni decaduti e “verginali”, in maniera stupefacentemente prossima alla poetica crepuscolare. Di questo fatto sembrano tener conto nelle loro opzioni metrico-stilistiche Skarbak Tłuchowski e Cau²:

<p>I obrazeczków pełne ściany. Śliczne kwiateczki, poduszczyki, Książeczki (zwykle nie rozcięte) I lustreczka, firaneczki, Dalekie wszystko, drogie, święte.</p>	<p>le pareti di quadretti piene i fiorellini belli, i cuscineti, le tendine, i tuoi libri (di cui tanti ancora intonsi), i piccoli specchietti Ricordi ora lontani, cari, santi</p> <p>(Tuwim-Skarbak Tłuchowski e Cau [1931] (vv. 56-60)</p>
--	--

Tuwim era saldamente radicato alla tradizione, ma rivendicava la libertà di violare regole e ritmi. Qui opta per quartine di novenari trocaici, rimante un po' meno tradizionalmente ABxB. La versione italiana propone l'endecasillabo a rima alternata, metro altrettanto tradizionale, e conserva l'equilibrio tra la monotonia del ritmo e la vivacità degli assemblaggi lessicali. Sono percepibili anche affinità con i temi e l'(auto)ironia di un Gozzano o un Moretti (cfr. il suo *Moscadello*: “bianchi i nostri lettini (...) Dormono i più piccini”): anche la sequenza dei diminutivi, connotatore lirico della poetica crepuscolare, evita con bravura il rischio di un effetto parodistico.

² I due forse lavoravano su un testo “di servizio”, stilato da Skarbak Tłuchowski (che fu corrispondente per l'Italia di “Wiadomości Literackie”). Su Giovanni Cau (1892-1944), trucidato a Civitella Val di Chiana insieme alla moglie svedese Helga Elmqvist, si veda <http://amerblog.wordpress.com/2010/02/16/due-vite-stroncate/>.

Non molti altri traduttori sembrano porsi il problema del linguaggio e delle forme poetiche. Si confrontino le prime strofe di *Akwarium* (Acquario) con l'elegante versione di Ripellino, che tuttavia non accoglie le allitterazioni (*Światłu nieSwojo DZIWy DWoją*), i procedimenti stranianti ("*Światłu tu nieswojo*" [A disagio è la luce]) e i salti stilistici (l'ossimoro "*w tym sześciennym metrze / Morskich głębin*" [metro cubico/ Di marini abissi]):

<p>Dziedzina jest wodnista. Światłu tu nieswojo, Rośliny się leniwie przemieniają w ryby. I ja, chwiejny, wpatrzony, jak się dziwy dwo- ją, Myślami zarybiłem ocean zza szyby. Mgli się teatr żałosny w tym sześciennym metrze Morskich głębin, żywiołu na emeryturze. Łudzjące grą załamań i płonnych wydłużeń.</p>	<p>Contrada acquosa. Qui la luce è fiacca, Le piante con pigrizia si mutano in molluschi. Ed io, incerto, mirando prodigi che si sdop- piano, Con la mente gremisco di pesci l'oceano in vetrina. S'offusca il teatro mesto a sei pareti in un metro di abissi marini, elemento in pen- sione. L'acqua è come verde aria mortale, Che inganna con un giuoco di riverberi e di prolungamenti vani.</p>
--	---

Il perfettivo *zarybić* ([ri]popolare di pesci) è un tecnicismo che contrasta con la fantasmagoria stralunata dal substrato simbolista. Come spesso accade nel linguaggio poetico, in Tuwim il nuovo cresce sulle allusioni, perfino sulle parodie. La sua decostruzione della tradizione passa attraverso le scelte lessicali (innesti di neologismi, arcaismi, anacronismi): le sue variazioni di registro dovrebbero essere ineludibili anche in una traduzione. Ricorderei che altri verbi usati altrove dal poeta (*wieczorniać, dokwiecać, upierzać się*) trovano corrispondenti nei nostri *asserare, infiorare, impiumare*, cui ricorrono Tasso, Marino e Carducci. Nella poesia italiana del '900, mai dimentica della lezione dantesca, compaiono analoghi lemmi, propagantisi da D'Annunzio a Montale (cfr. P.V. Mengaldo 1980: 58-60), Gatto o Sereni: *intenebrarsi, ingigliare, invermigliarsi, inazzurrarsi*: perfino a *zarybić* si potrebbe far corrispondere il raro *impesciare* (Battaglia 1961, 1968).

Il salto tra originale e traduzione è ancora più evidente in *To było tak* (E così accadde), tradotto sia Verdiani sia da Statuti. Eccone l'*incipit*: "To było tak: w ciemności nocy" reso rispettivamente con "Andò così: nel buio della notte (Verdiani 1961)" e "E fu così: nell'alta notte (Tuwim-Statuti 1973)"

Si tratta di una composizione metaletteraria, in cui è raffigurata la magica epifania di un testo poetico. Tuwim le aveva conferito tensione e trepidazione grazie a un ritmo martellante (giambo+anfibraco+trocheo), che Verdiani rallenta in un passo prosastico, che oltretutto non cerca alcun argine all'espandersi dell'italiano rispetto al polacco. Statuti propende invece all'aulico: la formula "alta notte" (in luogo di "notte alta" o "notte fonda") richiama "Nell'alta notte agostana" di G. Papini, mentre *e fu così* (che insegue il ritmo di *to było tak*) riecheggia il ben più solenne manzoniano "Ei fu... Siccome immobile".

Si tratta di meccanismi involontari o piuttosto del tentativo di incasellare dentro un repertorio accademico un poeta che viola disinvoltamente le regole? Una conferma in questo senso, almeno per le versioni d'anteguerra, mi pare venire dalle scelte metriche. Prendiamo l'*incipit* di *Melancholia stojących przy ścianie* (Melanconia di chi sta davanti a un muro):

<p>miasto też ma smutek, też ma zadumanie</p>	<p>Città tu pure hai triboli, pure il tuo fato è duro. (Tuwim-Spiritini 1939)</p>
---	---

Appare chiaro quanto la versione di Spiritini, letterato appassionato di “poesia universale”, rientri nella categoria dei “cimiteri delle traduzioni” contro cui ha inveito Fortini (2011: 83). Nell'originale avevamo il ritmo monotono (e raro nella tradizione polacca) del dodecasillabo trocaico. Spiritini si allarga in un doppio settenario (presente nella nostra tradizione da Chiabrera a Manzoni, Giusti e Carducci) e ricorre a un lessico classicheggiante (*triboli, fato*) inapplicabile a Tuwim.

Una scelta lessicale e metrica simile (in endecasillabi in rima baciata) si presenta anche nella traduzione del più celebre *Żydek* (vv. 3-4):

<p>Ludzie go wygnali, Bóg pomieszał głowę Wieki i wygnanie pomieszały mowę.</p>	<p>La testa gli ha confuso Iddio: la gente l'ha scacciato; e l'errar lo fe' demente. (Tuwim-Bersano M.; Bersano Begey M. 1933)</p>
---	---

Oggi il titolo scelto dalle traduttrici (*L'ebreuccio*) suona *politically incorrect* e certi lemmi (*errar, demente*) melodrammatici. Mi permetto di presentare una mia versione in cui ho cercato di conservare l'intreccio di patetismo e (auto)ironia. Invece di endecasillabi, ho scelto dei doppi settenari, che meglio accolgono l'incoercibile dilatazione dell'italiano rispetto al polacco:

Il piccolo ebreo

Dio gli turbò la mente: non una lingua sola
Ma tante nell'esilio gli mischiò alla parola!

(Tuwim-Tomassucci 2009)

Ma perfino Ripellino “cade” in una certa ingessatura retorica:

<p><i>Lekcja</i> Tańczy wicher ze śnieżycą, Tańcuj upiór z upiorzycą, Piszczą małe upiorzeta. Zapamiętasz? Zapamiętam. (...) Ucz się gruzów, ruin ucz się, Z upiorami siądź przy uczcie, (...)</p>	<p><i>Lezione</i> Danza il turbine con la tormenta, Danza il vampiro con la vampira, Un pigolio di piccoli vampiri. Lo ricorderai? Ricorderò. (...) Impara le macerie, le rovine, Mettiti a studiare coi vampiri</p> <p>(Tuwim-Ripellino 1958)</p>
---	---

All'ottonario trocaico AABB di questa ballata corrisponde un verso dall'evidente andamento trocaico-dattilico, orientato sull'endecasillabo. Ma con un drastico mutamento di registro: mentre la tetrapodia trocaica in Polonia è legata alla tradizione popolare e alla sua rielaborazione ad opera dei Romantici e di Wyspiański (*Le nozze*), la versione italiana eccede in solennità e rigidità (si ignora tra l'altro l'*annominatio ucz się/uczcie*).

L'amplissima varietà prosodica offerta da Tuwim, uno dei più grandi e ultimi innovatori della poesia sillabotonica, non sembra stimolare in genere gli autori delle versioni italiane. Seguendo una secolare consuetudine, si nota una comune propensione all'endecasillabo (da solo o con quinari e settenari), sia laddove si conserva la rima (Skarbek Tłuchowski e Cau, le Bersano e Spiritini), sia dove la si elimina, introducendo una sorta di "recinzione metrica" dei versi [cfr. F. Fortini 1987: 343; E. Esposito 1992: 29], come accade a Ripellino e a Verdiani). Rare le altre forme (doppio settenario e ottonario in Spiritini; doppio novenario nelle Bersano).

Più interessante è *Historia* (Storia), dove si affronta ancora una volta il rapporto tra lo sviluppo di un testo poetico e il ritmo. Qui abbiamo un *crescendo*, mimesi fonica della metafora iniziale: nella sua corsa il Treno-Poesia incontra "parole provinciali" e raccoglie "gruppetti di amorphe creazioni", arrivando a destinazione come un "Poema Nazionale". Pur puntando a una trascrizione ritmico-fonica di questa melodia, come sempre "nervosa e impaziente" (cfr. M. Dłuska 1978), Ripellino rallenta assai la scansione:

<p>Melodia pędziła ekspresem, Niecierpliwa, marsowa, surowa. Na maleńkich stacyjkach czekały Prowincjonalne słowa. Wrzała w oknie, skandując zaciekle Kanonadą wybuchów po torze, Gdy na słotnych peronach rozmokłe, rozwle- kłe Stały grupki bezforemnych stworzeń. Rozdziawiały okrągłe głoski, Nadymały literek brzuszki Delegacje, sodalicje, związki, Słówka-małpki i słówka-papuzki. I dopiero na któreś tam stacji Gniewnym wichrem skoczyła na peron I przemocą swej tyrańskiej racji Rytm wraziła rozchłapanym literom. I gdy rankiem w orkiestrach i sławie Pociąg wtoczył się w wiosnę jak ziemia Ministrowie na dworcu w Warszawie Przywitali – Narodowy Poemat.</p>	<p>La melodia filava come un rapido, Risoluta, impaziente, severa. Nelle stazioncine l'aspettavano Parole provinciali. Ferveva al finestrino, scandendo con furia Cannonate violente sui binari, E sulle piovose banchine bagnati, prolissi Stavano piccoli gruppi di amorfe creazioni. Spalancavano tonde vocali, Gonfiavano le pance delle lettere Delegazioni, sodalizi, confraternite, Parole-scimmie e parole-pappagalli. E solo ad una di quelle stazioni Come un iroso turbine balzò sulla banchina E con la sua tirannica violenza Impresse un ritmo alle lettere infangate. E quando all'alba fra orchestre e gloria Il treno s'infilò come la terra dentro la pri- mavera, I ministri alla stazione di Varsavia Diedero il benvenuto al Poema Nazionale.</p> <p>(Tuwim-Ripellino 1958)</p>
--	--

In polacco il ritmo cambiava continuamente velocità, alternando dattili, trochei, anapesti, anfibrachi e peoni, e accelerando anche grazie alle rime e assonanze, come era del resto accaduto anche alla “più umile”, ma celeberrima poesia *Lokomotywa*. Niente di tutto questo accade nella versione italiana. Qui si alternano versi lunghi e brevi, si allude a un paradigma ritmico (“CannonAte violEnte sui binAri”), ma l’intelaiatura fonica resta troppo debole: non alimentata da forti allitterazioni e rime, mantiene assai poco della vitalità dell’originale.

Penso tuttavia che sia possibile cercare altre strade... In questa mia versione inedita, ho tentato di salvare alcune scintille del turbinio ritmico di un altro testo tuwimiano, *Życie* (La vita), passando dai settenari giambici a ottonari anch’essi giambici:

<p>Do krwi rozdrapię życie, Do szczytu je wyżyję, Zębami w dni się wpiję, Wychłęptam je żarłocznie, I zacznę święte wycie. Rozbyczę się, rozjuszę, Wycharknę z siebie duszę, Ten pęcherz pełen strachu, I będę ryczał wolny, Tarzając się w piachu.</p>	<p>Io graffio a sangue la vita, Mi nutro d’ogni brandello, I giorni addento mordace, Lappandoli in furia, vorace, Emetto l’ululo sacro M’infurio, pronto al massacro, E l’anima io scatarro, Vescica di pena piena, E, libero, ruggendo, Io vortico nella rena. (Tomassucci inedito)</p>
--	--

Adesso qualche considerazione su *Scherzo*, tentativo di imitare un brioso scherzo musicale. Alla sua vivace melodia (quartine di endecasillabi e novenari a rima alternata dall'intenso ritmo ascendente) contribuiscono paronomasie, allitterazioni e assonanze. Da questi primi quattro versi è ben chiaro come la scelta del lessico si fondi sulle allitterazioni tra radici semanticamente lontane e sull'insistenza della vocale E:

ŚPIEWała WESoło - i nagle w ŚMIEd
 Sam ŚPIEW ją rozŚMIESZYł, że ŚPIEWa
 I ŚMIEd zaczął Sypać ze ŚPIEWem jak ŚNIEg,
 I ŚMIEje się, ŚMIEje, zaŚMIEwa.

Assistiamo qui a qualcosa di affine alle variazioni *Zaum* di *Заклятие смехом* (*Incantesimo con il riso*, 1908) di Chlebnikov, tradotto in maniera stimolante da Ripellino (Chlebnikov-Ripellino 1989):

<p>О, рассмейтесь, смехачи! О, засмейтесь, смехачи! Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно, О, засмейтесь усмеяльно! О, рассмешиц надсмеяльных — смех усмейных смехачей! О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей! Смеяево, смеяево! Усмей, осмей, смешики, смешики Смеюнчики, смеюнчики.(...)</p>	<p><i>Esorcismo con il riso</i> Oh, mettetevi a ridere, ridoni! O sorridete ridoni! Che ridono di risa, che ridacchiano ridevoli, Oh sorridete ridellescamente! Oh delle irriditrici surrisorie - il riso di riduli ridoni! Oh rideggia ridicolo, riso di ridanciani surridevoli! Risibile, risisibile, Ridifica, deridi, riduncoli, riduncoli, Ridaccoli, ridaccoli. (...)</p>
---	--

La traduzione dello *Scherzo* tuwimiano non è meno irta di difficoltà: ciò malgrado Verdiani, pur ricercando un equilibrio ritmico, non cerca corrispondenze ai richiami fonici che forse considerava solo vuoto virtuosismo. Ecco i versi iniziali, con un qualche scivolata verso una parafrasi in prosa:

CANTava allegra - e tutto a un tratto a RIDere,
 Proprio quel CANTo l'ha fatta RIDere: di CANTare.”
 E il RISO si spandeva sul canto come neve,
 e RIde, RIde, si contorce a RIDere.

(Tuwim-Verdiani 1961)

In una mia versione inedita ho pensato invece a una sorta di romanza in cui potessero trovar posto forti richiami allitteranti e rime banali. Consapevole della tendenza di Tuwim a creare varianti sulla base di richiami sonori, visto che era impossibile trovare una corrispondenza (in rima!) tra “canto”, “risa”, “neve”, ho introdotto la paronomasia *risa-riso*. Ho anche cercato di tenermi vicina al canone del doppio settenario:

CANTando un' aRIa gaia scoppiava dalle RIa
 Di quell' aRIa Rideva, gaiezza di CANTata
 Il RIso riCAdeva, quasi pioggia di RIso
 RIde di quella gaiezza: RIde, RIde a CAscata.

(Tuwim Tomassucci inedito)

Qualche osservazione ora su *Bal w operze (Ballo all'opera)*, poema dalla dimensione grottesca e visionaria, alla Grosz o Kraus, che a lungo è stato ritenuto “pornografico” e censurato. La feroce invettiva con cui si scaglia contro borghesi, politici, militari e finanzieri è poco nota alla poesia europea del ‘900. Scritto in larga parte in una cantilenante tetrapodia trocaica (presente in Polonia dal Medioevo fino al dramma simbolista *Le nozze*, 1901), esso brulica di colloquialismi, dialettalismi e forestierismi. Una difficoltà estrema che il traduttore, M. Vanchetti, ha coraggiosamente volto in ottonari in rima alternata:

<p>Satanella, - blasku smuga I oblana srebrną lamą Bystrych bioder centryfuga ...Z satyrycznym erotyzmem Na tajniaka tajniak mruga Satanellę księżyc porwał Wzniósł ze sceny niebo sine I nad placem teatralnym Znowu zawisł tamburynem.</p>	<p>Satanella, luce bianca E fasciata in lamé rosa La centrifuga dell'anca! ...Con satirico erotismo Una spia all'altra ammicca Dalla luna Satanella È rapita in cielo atro E sulla piazza del Teatro Pende come un tamburello.</p> <p>[Tuwim-Vanchetti 2007: 14-15]</p>
--	--

Pur non essendomi misurata con un'impresa così complessa, mi chiedo se la scelta di una simile cadenza, indubbiamente monotona, non abbia avuto alternative. L'italiano è qui davvero “strozzato” dall'ottonario: non ci si sarebbe potuti piuttosto orientare verso un referente metrico più ampio, ma allo stesso tempo elastico in modo da accogliere la dilatazione sillabica della traduzione italiana? Un testo così “pasquinesco” richiama i doppi quinari del Giusti (*Il ballo*: “Baroni. Principi. /Duchi. Eccellenze. /E inchini strisciano/ E reverenze”), anche se ci si potrebbe sbizzarrire altrimenti, raddoppiando un metro popolare, il senario... O, al limite, modellarsi sul verso libero, invettivo e parodistico, come nell'*Incediario* di Palazzeschi)...

Molti traduttori italiani la pensano tuttavia diversamente. La rima, punto cruciale di unione-divisione dei versi in cui si concentrano sonorità e ritmo, viene da loro spesso abolita, seguendo un nostro ormai quasi secolare *usus* (cfr. F. Fortini 2001: 147-148), fatto che disinnesci il gioco tra immagine e suono. Tuwim viene inoltre traghettato verso stilemi lessicali della poesia italiana otto-novecentesca, con una drastica revisione dell'assetto stilistico: ne risultano testi ibridi, privi di una loro fisionomia. Assistiamo inoltre alla neutralizzazione di plurilinguismi, neologismi, onomatopée e della polifonia di lessici e registri, elementi fondanti

della sua poetica. In alcuni casi la personalità dei traduttori (Ripellino era un poeta e Verdiani aspirava a esserlo) copre la voce dell'autore: gli aspetti più innovativi e trasgressivi sono trascurati, sia per scarso apprezzamento, sia per rendere accettabile la traduzione a un implicito lettore italiano.

Chi invece ha riflettuto sul ruolo della lingua nella poesia tuwimiana e sui modi in cui interagisce con le forme metriche, è stato Skarbek Tłuchowski assieme a Cau. Non è un caso che essi abbiano privilegiato quelle poesie giovanili che rivelavano affinità tematiche e lessicali con la poetica crepuscolare (a lui forse, lettore onnivoro nelle più varie lingue, non ignota)³. Come ho ipotizzato altrove, la poesia tuwimiana rivela un'attenzione anche a letture non dichiarate, come Pascoli (che con lui condivide certe ricerche fonico-sintattiche) e Carducci (G. Tomassucci 2011). Proprio questo dato costituisce uno stimolo alla traduzione.

Ricorda Fortini (2011: 123-124) che "il traduttore è un lettore critico, con una sua cultura e situazione storico-sociale". Sia che intenda attirare verso il lettore l'autore che traduce, sia che voglia spingere il lettore verso di lui (secondo il noto aforisma di F. D. Schleiermacher del 1813), ogni suo operato è filtrato dalla sua "nozione di letteratura e poesia" e quindi dalla tradizione letteraria in cui si è formato. Per questo la tentazione di molti è stata quella di muovere Tuwim verso un'area stilistico-lessicale e una prosodia più familiare. Non ponendosi il problema nodale del rapporto tra temi, lessico, stile e metro, si rimuove l'intreccio fra tradizione e sperimentazione e se ne mette in sordina la ricchezza musicale e ritmica. Perfino una personalità quale Ripellino, innamorata della poesia polacca e dalla grande inventività interpretativa, rinuncia a interloquire con i suoi stilemi ritmico-lessicali.

Alle due varianti prospettate da Schleiermacher se ne può aggiungere una terza, secondo la quale l'autore tradotto e il nuovo lettore straniero si incontrano in un punto più centrale della linea che unisce le loro diverse tradizioni letterarie. Tra i traduttori di Tuwim una simile via è intrapresa da Skarbek Tłuchowski e Cau: tutelando la spumeggiante vitalità e sonorità della sua poesia, essi lavorano sul lessico, sulle rime e ritmo, in un allusivo ricerca di corrispondenze e di richiami intertestuali. Creando un ponte con il lessico poetico e la prosodia di casa nostra si cercano affinità, ma senza totalmente "assimilare" l'originale.

Chi ha la fortuna di leggere in polacco le opere di Tuwim vi può intravedere i debiti non solo con la tradizione poetica romantica, simbolista e delle avanguardie, ma anche quella italiana tra Otto e Novecento. Questo fatto può autorizzare i suoi nuovi eventuali traduttori a ricorrere a referenti stilistici compatibili con la sua poetica e al tempo stesso non del tutto estranei alla poesia italiana. Questa breve rassegna di traduzioni mi sembra poter dimostrare che gli esiti più interessanti sono raggiunti dove ci si interroga sulla poetica del testo di partenza,

³ Cfr. Poggioli (1931) che intravede un comune humus postsimbolista ("auspice Jammes") in Tuwim, Gozzano e Werfel.

anche cercando convergenze con la nostra tradizione (i Crepuscolari in *Epistola sentimentale*). Se invece si “adatta” o si innesta solo certo nostro lessico, la traduzione si appiattisce e si “spenge”.

Jauss (1977) ha scritto che l’esperienza estetica ridesta “ricordi di cose già lette (...)”, fornendo un orizzonte generale per la sua comprensione”. La traduzione è un atto empatico di avvicinamento e trasformazione: quel “ricordo di cose già lette” non potrebbe quindi farsi sentire anche nell’approccio a un testo appartenente a una tradizione letteraria ignota? E spronare un traduttore a modularsi creativamente sul lessico poetico e la tradizione metrica della sua cultura?

Tuwim stesso, “pescatore di parole” e di ritmi, ha “saccheggiato” abbondantemente la tradizione poetica polacca e quella di altre letterature. Un motivo in più per sentirsi autorizzati a re-incontrare, come un riferimento sempre presente, ma non vincolante, la tradizione del sillabotomismo italiano.

BIBLIOGRAFIA

- BATTAGLIA, S. (1961): *Grande dizionario della Lingua italiana*, Torino, v. 1, 759.
- BATTAGLIA, S. (1968): *Grande dizionario della Lingua italiana*, Torino, v. 7, 459, 485 e 958.
- RIPPELLINO, A. M. (ed e trad.) (1989²) [Introduzione a] CHLEBNIKOV, V., *Poesie*, Torino, VII-XCII.
- DEUSKA M. (1978): *Studia z historii wersyfikacji polskiej*, Warszawa, v. 2.
- ESPOSITO, E., (1992): *Metrica e poesia del '900*, Milano.
- FORTINI, F. (1987): *Saggi italiani*, Milano.
- FORTINI, F., (2011): *Lezioni sulla traduzione*, Macerata.
- JAKOBSON, R. (1968): „List badacza polskiego”, in: BOKSZCZANIN, M., FRYBES S, JANKOWSKI E. (ed.): *Literatura, komparatystyka, folklor*, Warszawa 1968, 664-673.
- JAKOBSON, R. (1972²): *Aspetti linguistici della traduzione*, in: *Saggi di linguistica generale*, Milano, 56-64.
- JAUSS, H.R. (1977): in: VARVARO A. (ed.) *Perché la storia della letteratura?*, Napoli.
- MENGALDO P.V. (1980²): *Da D’Annunzio a Montale*, in: *La tradizione del Novecento*, Milano.
- POGGIOLI, R. (1931): „Michele Kuzmin”, *Rivista di letterature slave*, 5, 307-315.
- RIPPELLINO, A. M. (1989²): „Tentativo di esplorazione del continente Chlebnikov”, in: CHLEBNIKOV, V.: *Poesie*, Torino, VII-XCII.
- TOMASSUCCI, G., (2011): „Świergoty i szataniczne turkoty. Tuwim i włoska poezja XIX i XX wieków”, in: *Meandry Skamandrytów, Xenia Toruniensia*, 193-211 (in it.: “Cinguettii e sferragliare satanico. Julian Tuwim e la poesia italiana fra Otto e Novecento”, in: CICCARINI M. et alii (ed.), *Avanguardie e tradizioni nel XX e XXI secolo fra Polonia, Italia e Europa*, Roma, 2013, 124-153).
- TUWIM, J., BERSANO Maria e BERSANO BEGEY Marina (ed. e trad.) (1933): in *Lirici della Polonia d’oggi*, Firenze, 81-93, poi in *Le più belle pagine della letteratura polacca*, Milano, 1965, 260-264.
- TUWIM, J., MERLAY A. (trad.) (1922): in: GOLL I. (ed.): *Les Cinq Continents, Anthologie mondiale de Poésies contemporaines*, Paris, 220-223.
- TUWIM, J., RIPPELLINO A. M. (trad.) (1958): in: BERTOLUCCI A. (ed.): *Poesia straniera del '900*, Milano, 750-755.
- TUWIM, J., SKARBEEK e TŁUCHOWSKI O. CAU G. (ed. e trad.) (1931): in: *Antologia della poesia contemporanea polacca. Versioni metriche dall’originale polacco*, Lanciano, 183-191.

- TUWIM, J., SPIRITINI, M. (ed. e trad.) (1939): in: *Poeti del mondo*, Milano, 328-331.
- TUWIM, J., STATUTI P. (trad.) (1973): in: POMIANOWSKI J. (ed.): *Guida alla moderna letteratura polacca*, Roma, 125-127.
- TUWIM, J., TOMASSUCCI G. (ed. e trad.) (2009): in: J. Tuwim: *Noi ebrei polacchi*, Roma 2009, 11-13.
- TUWIM, J., VANCHETTI M., (ed. e trad.) (2007): *Il ballo all'opera*, Roma.
- TUWIM, J., VERDIANI C. (ed. e trad.) (1961): in: *Poeti Polacchi contemporanei*, Milano, 1961, 49-65.