

DARIO PROLA  
(WARSZAWA)

## IWASZKIEWICZ E LA LIRICA ITALIANA: TRA IMITAZIONE E TRADUZIONE

*Iwaszkiewicz and Italian poetry: imitation and translation* – Jarosław Iwaszkiewicz's great interest in Italian literature has been articulated essentially on three levels: essayist, intertextual and translational. In my article I intend to analyze the third level, concentrating on two of five poems by an Italian poet Salvatore Quasimodo translated by Iwaszkiewicz for a 1961 anthology and a Francesco Petrarca impression included in Iwaszkiewicz's famous poetry cycle *Sonety sycylijskie* (Sicilian Sonnets, 1937). The aim of this study is to highlight some aspects of Iwaszkiewicz's translating practice and their relation with the ideas on poetic translation that the writer expressed in his texts.

KEYWORDS: Iwaszkiewicz, Quasimodo, Petrarca, imitation, translation

### IWASZKIEWICZ E LA TRADUZIONE POETICA

Traduttore poliedrico e versatile – tra le sue versioni si annoverano fiabe (Andersen), testi filosofici (Kierkegaard), opere di teatro (Goldoni, Niccodemi)<sup>1</sup> – nel corso della sua lunga vita Jarosław Iwaszkiewicz rese in polacco oltre cinquanta poeti di varie epoche letterarie e culture, con una spiccata prevalenza per i poeti francesi e russi contemporanei. Poliglotta capace di servirsi di quattro lingue in modo attivo, le sue scelte erano del tutto libere: optava per quegli autori la cui poetica gli era più congeniale. È questo un dato di non secondaria importanza, perché testimonia del fatto che Iwaszkiewicz aveva un approccio autoreferenziale nei confronti della traduzione e anche quando traduceva esplorava le possibilità della propria ricerca poetica.

Questa connessione o interdipendenza tra traduzione e creazione fu a tal punto spiccata che alcuni suoi liberi adattamenti poetici – per lo più di autori canonici a lui poeticamente vicini – entrarono a far parte delle sue raccolte, tanto da essere

---

<sup>1</sup> Si tratta delle traduzioni teatrali giovanili di Carlo Goldoni (*Il ventaglio*) e Dario Niccodemi (*Scampolo*). Per quanto riguarda la traduzione poetica, oltre alle poesie di Quasimodo, segnalo anche le sue versioni di liriche (*Le mie figliole*, *La mia donna*) e prose d'arte (*I miei amici*, *La mia stella*) di Giovanni Papini. Per i riferimenti bibliografici precisi su tutte le traduzioni della letteratura italiana realizzate da Iwaszkiewicz si veda Miszalska et al. 2007 e 2011.

stilisticamente indistinguibili dalle proprie poesie (se non per l'indicazione con cui il lettore era avvertito di trovarsi al cospetto di una traduzione libera o di una "imitazione poetica"). Una pratica messa in rilievo da Radosław Romaniuk (Romaniuk 2015) e che trova riscontro anche in Jerzy Kwiatkowski quando scrive che Iwaszkiewicz fu il più importante rappresentante in poesia di un tradizionalismo consapevole, voluto e funzionale, "intrapreso non ingenuamente come continuazione, ma artificialmente – fino a un certo punto – come gioco intellettuale ed artistico" (Kwiatkowski 1975: 16).

Le idee espresse da Iwaszkiewicz sulla difficile arte della traduzione letteraria sono rintracciabili in vari pensieri sorti a margine della sua vasta produzione saggistica e trovano una loro articolazione nell'introduzione a *Pieśń powszechna* (*Canto General*, 1950) di Pablo Neruda, opera da lui curata nel 1954 per la casa editrice Czytelnik e alla cui traduzione partecipò insieme ad altri tre poeti e traduttori. Scrive il poeta:

Più volte si è riflettuto sull'opportunità o meno di tradurre una lirica in un'altra lingua. Ma un insieme fonetico e concettuale, reso nel ritmo più caratteristico di una data lingua, potrà mai essere riprodotto in un'altra dove tanto la veste sonora dei concetti espressi nel verso quanto il ritmo non potranno per forza di cose corrispondere al modello originario? (Iwaszkiewicz 1954: 5-6)<sup>2</sup>

I problemi maggiori cui vanno incontro i traduttori di poesia, secondo Iwaszkiewicz, sono quelli posti dalla traduzione dei poemi epici. La difficoltà nascerebbero dalla rilevante presenza di concetti ed oggetti propri di una cultura specifica, ovvero da ciò che in traduttologia viene indicato come *realia* (Vlahov, Florin 1970). "Ogni poema epico è pieno di *realia* – scrive Iwaszkiewicz – ed è in essi che inciampa anche il miglior traduttore. Immaginatoci per esempio la traduzione spagnola del *Pan Tadeusz*. Come se la caverebbe con il nostro mondo nobiliare, così distante, un traduttore formatosi su Gongora o Calderón?" (Iwaszkiewicz 1954: 5-6). Iwaszkiewicz, essendo lui stesso un traduttore, sa bene quante cose vadano perdute nel "passaggio" interlinguistico del testo. Di fronte al difficile problema della resa dei *realia* lo scrittore è consapevole che non esista una sola strategia, ma che essa vada applicata e valutata caso per caso:

Quando Neruda scrive: "farfalla di Muzo" dobbiamo tradurre "azzurra farfalla di Muzo", quando scrive "meraviglioso albero jacaranda" dobbiamo aggiungere l'aggettivo "viola"; questo perché per il poeta, che conosce l'azzurro sgargiante della farfalla o il fiore violaceo che ricopre la pianta, i colori sono contenuti già nel nome. Noi invece li dobbiamo spiegare al nostro lettore. (ivi: 7)

Iwaszkiewicz ha ben chiaro che, quando nella cultura di arrivo mancano i termini per designare elementi culturalmente specifici, non resta che riferirsi direttamente

<sup>2</sup> L'introduzione di Iwaszkiewicz è ripresa anche dalla raccolta antologica Balcerzan, Rajewska 2007.

a quella realtà, non soltanto introducendo esotismi, ma anche dando al lettore la possibilità di farsene una rappresentazione visiva (per quanto approssimativa).

Un altro ordine di problemi è invece quello, già accennato in precedenza, della resa del suono, del ritmo e in generale di tutti quegli elementi prosodici che nei testi poetici, soprattutto nel caso dell'epica, sono propri di una data cultura letteraria. Iwaszkiewicz è ben consapevole che il risultato di una traduzione poetica – negli obiettivi che un traduttore deve porsi – non può che essere una buona poesia. Perché questo risultato venga raggiunto, il poeta si dichiara disposto anche a sacrificare alcuni tratti semantici dell'originale:

In musica il tono “la” del pianoforte suona in modo del tutto diverso rispetto a quello emesso dal violoncello; questo per via dei suoni armonici più acuti che risuonano nella nota fondamentale. Ebbene, ogni parola ha i suoi specifici suoni armonici. Tuttavia questi sono diversi in polacco rispetto al castigliano. In alcune circostanze per poterne riprodurre almeno una vaga corrispondenza ci si vede costretti a sacrificare l'esattezza semantica della traduzione. (ivi: 9)

Nel seguito di questo studio si vedrà, sulla base delle sue traduzioni poetiche, come questi convincimenti trovino applicazione nella pratica traduttiva di Iwaszkiewicz.

### IMITANDO IL PETRARCA

La poesia *Sen w gaju* (Sogno nell'aranceto) – componimento proveniente dai *Sonety sycylijskie* (Sonetti siciliani), ciclo di undici sonetti contenuto nella raccolta *Inne życie* (Un'altra vita, 1937) – difficilmente potrebbe essere considerata una traduzione, almeno secondo le categorie della filologia contemporanea. Poesia autenticamente autoriale, resta il dubbio se considerarla – sulla scorta della classificazione dei metatesti letterari approntata da James Holmes 1969: 240 – una poesia *imitata* o non piuttosto una poesia *ispirata* da altri testi poetici. La mia convinzione è che entrambi questi due aspetti entrino in gioco in quello che è l'unico testo poetico di Iwaszkiewicz palesemente ispirato dalla poesia di un autore italiano. *Sen w gaju* costituisce una vivace espressione del petrarchismo dello scrittore, esempio eccellente di un'influenza che si era già manifestata in echi e citazioni rinvenibili nel ciclo di sonetti *Przypomnienie* (Ricordare) scritti nel 1925 ed entrati nella raccolta poetica *Księga dnia i księga nocy* (Il libro del giorno e il libro della notte, 1929). Accosto al sonetto una mia traduzione approntata per questa occasione:

#### Sen w gaju

Usnąłem i wyśniłem gaj pomarańczowy,  
 Wysokiej Etny śniegi srebrzyste w oddali  
 I morze nieruchome jak z niebieskiej stali,  
 I cyprysy, i nasze przytulone głowy –

#### Sogno nell'aranceto

Caddi addormentato e sognai un aranceto,  
 l'Etna maestosa, inargentata e lontana  
 E l'azzurro d'acciaio del mare immoto  
 E i cipressi, e i nostri capi vicini

Jak dawniej najdroższymi witałaś mnie słowa,  
I staliśmy wsłuchani w szepty Monreale  
Szczęściem swej obecności tak owiani cali,  
Że welon nas zakrywał jak zorza różowy.

Mówiąc ci słowa słodkie, wierne i poddańcze,  
Zbudziłem się nad morzem, nad zielenią brzegu.  
I wszystko było prawdą: kwitły pomarańcze

I cyprysy słyły kędyś w zakonnym szeregu,  
I gaj, owoce, kwiaty, wszystko wonią biło.  
I obłok był różowy – lecz ciebie nie było.

Di nuovo mi salutavi con le più care parole  
Immersi nell'ascolto dei bisbigli di Monreale  
La gioia della nostra presenza ci avvolgeva  
E come il velo rosa dell'aurora ci copriva.

Così dicendoti devote e dolci parole,  
Mi risvegliai sul mare, sulla verde riva.  
Ed era tutto vero: gli aranci erano in fiore

E andavano i cipressi come monaci in fila  
E l'aranceto, i frutti, i fiori, tutto odorava  
E una nuvola rosa c'era, solo tu non c'eri.

(naśladowanie z Petrarcki)

(imitando il Petrarca)

(Iwaszkiewicz 1977: 401)

Nella poesia rivive probabilmente la memoria dell'ultimo viaggio siciliano del poeta e dell'incontro con il pittore Józef Rajnfeld, che raggiunse Iwaszkiewicz a Siracusa in nave, dopo un soggiorno "creativo" a Tripoli nella primavera del 1932. Da Siracusa i due artisti – che ai tempi avevano una relazione sentimentale – raggiunsero Agrigento<sup>3</sup>. Iwaszkiewicz trascorse i giorni dell'attesa terminando il racconto *Panny z Wilka* (*Le signorine di Wilko*, 1932), finito proprio il 14 aprile; questa situazione venne poi rielaborata letterariamente nella novella *Powrót Prozerpiny* (*Il ritorno di Proserpina*) delle *Nowele włoskie* (*Novelle italiane*, 1947), racconto trapunto di echi e riferimenti simbolici alla mitologia (il mito pagano di Proserpina).

Anche il sonetto *Sen w gaju* rientra in quel complesso gioco di echi, maschere e citazioni che caratterizza la scrittura di Iwaszkiewicz, scrittore abituato a camuffare, travestire, nascondere nella propria scrittura fatti, luoghi e personaggi legati alla propria esperienza personale. Gioco esplicito, in alcuni casi: infatti il dialogo con il Petrarca è dichiarato dall'annotazione che chiude il sonetto; nascosto in altri: il carattere omoerotico del sonetto è camuffato nel tradizionale rapporto poeta-amata che nel testo di Iwaszkiewicz viene manifestato dalla forma passata *witaaś* (mi accoglievi) cui la mia traduzione tuttavia non rende giustizia, complice la mancata esplicitazione del genere nell'imperfetto. E va da sé che forse si sarebbe dovuto conservare da qualche parte il genere femminile, visto che questa era stata la scelta dell'autore, non certo interpretabile in chiave autocensoria (Iwaszkiewicz non nascose mai la sua omosessualità), quando piuttosto nell'ottica del dialogo poetico con il modello petrarchesco.

*Sen w gaju* costituisce una evidente *imitatio* tanto nella forma quando nei contenuti. Il boschetto (*gaj*) è infatti *locus amoenus* prediletto in Petrarca: il motivo

<sup>3</sup> Echi di questo viaggio ritornano ripetutamente in *Książka o Sycylii* (*Libro sulla Sicilia*, 1956), dove l'accompagnatore non nominato di Iwaszkiewicz deve essere identificato con Rajnfeld.

del ritorno sofferto sul luogo dell'amore è presente in tutto il *Canzoniere* e in particolare nella famosa *Chiare, fresche e dolci acque*. Nella lirica di Iwaszkiewicz la contrapposizione fra il passato felice nostalgicamente rievocato e il presente amaro si complica ulteriormente nel gioco di rimandi tra illusione (sogno) e realtà sviluppandosi in una serie di binomi (dolcezza/amarezza, speranza/delusione, presenza/assenza) di chiara ispirazione petrarchesca. Evidentemente anche la natura "felice" contrapposta all'infelicità del poeta è *topos* mutuato dal Petrarca, così come il motivo del sogno ingannatore e del suo valore consolatorio potrebbero ricondursi al sonetto 250 (*Solea lontana in sonno consolarne*). Il gruppo "słowa słodkie, wierne i poddańcze" (parole dolci, fedeli, devote) richiama i versi petrarcheschi "oneste sue dolci parole" (sonetto 246) o "dolci parole honeste et pellegrine" (sonetto 220) mentre in "I gaj, owoce, kwiaty" (e boschetto, frutti, fiori), si avverte un tipico accumulo petrarchesco: "frutti, fiori, herbe et frondi" (337).

Nel caso appena esaminato Iwaszkiewicz si accosta ai modelli tradizionali della *imitatio*, riproponendo una pratica traduttiva largamente diffusa nei secoli passati, quando l'imitazione poetica costituiva un autentico metodo di creazione artistica e in alcune epoche – per esempio nel XVI secolo – era considerato addirittura superiore rispetto alla traduzione (Laurenti 2015: 111). In questo modo Iwaszkiewicz – nel pieno rispetto dell'autorità del Petrarca – ribaltava quel ruolo di subalternità e di dipendenza che caratterizza il rapporto tra traduttore e autore.

### TRADUCENDO IL QUASIMODO

Non stupisce che – a parte le due versioni giovani di Papini – le uniche autentiche traduzioni della poesia italiana effettuate da Iwaszkiewicz riguardino Salvatore Quasimodo, la cui lirica – attraverso la natia Sicilia – prefigura un dialogo ininterrotto con l'antichità, con il mondo ellenico, che tanta parte ha nell'universo mitico e simbolico di Iwaszkiewicz. Come testimoniano i *Diari* (Iwaszkiewicz 2007: 460) i versi di Salvatore Quasimodo accompagnano lo scrittore polacco fin dalla sua discesa in Sicilia alla fine del gennaio 1955<sup>4</sup>. Il paesaggio siciliano sotto la pioggia gli rievoca il distico iniziale di una famosa lirica di Quasimodo "Già la pioggia è con noi / Scuote l'aria silenziosa" dalla raccolta *Ed è subito sera* (1942). Si tratta di una poesia dai forti toni nostalgici, giocata sul contrasto e richiamo contrappuntistico tra la natia Sicilia e la Lombardia, fredda terra di solitudine ed esilio, una poesia sull'incedere del tempo e l'approssimarsi ineluttabile della morte,

<sup>4</sup> Sul finire dello stesso anno, a novembre, i due poeti ebbero modo di conoscersi a Varsavia in occasione delle celebrazioni per il centenario della morte di Adam Mickiewicz. Nella serata poetica internazionale organizzata alla Filharmonia di Varsavia, a cui parteciparono 44 poeti di tutte le nazioni, Quasimodo lesse la sua poesia *Lettera alla madre*.

temi che riempiranno le pagine dei *Diari* di Iwaszkiewicz proprio a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale.

Andiamo ora ad analizzare le traduzioni di due dei cinque componimenti di Salvatore Quasimodo che lo scrittore polacco approntò per la scelta antologica del 1961 curata da Artur Międzyrzecki ed edita da PIW<sup>5</sup>. La prima poesia proviene dalla celebre raccolta *Ed è subito sera* (1942).

#### La dolce collina

Lontani uccelli aperti nella sera  
tremano sul fiume. E la pioggia insiste  
e il sibilo dei pioppi illuminati  
dal vento. Come ogni cosa remota  
ritorni nella mente. Il verde lieve  
della tua veste è qui fra le piante  
arse dai fulmini dove s'innalza  
la dolce collina d'Ardenno e s'ode  
il nibbio sui ventagli di saggina.

Forse in quel volo a spirali serrate  
s'affidava il mio deluso ritorno,  
l'asprezza, la vinta pietà cristiana,  
e questa pena nuda di dolore.  
Hai un fiore di corallo sui capelli.  
Ma il tuo viso è un'ombra che non muta;  
(così fa morte). Dalle scure case  
del tuo borgo ascolto l'Adda e la pioggia,  
o forse un fremere di passi umani,  
fra le tenere canne delle rive.

(Quasimodo 1969: 165)

#### Łagodne wzgórze

Dalekie ptaki otwarte na wieczór  
drżą ponad rzeką. A deszcz wzrastający  
rozzaśnia blaski jęczących topoli  
pod wiatrem. Wszystkie zapomniane rzeczy  
przychodzą znowu. Delikatna zieleń  
sukni twej miesza się z zielenią roślin  
zrodzonych przez pioruny. Tu się wznosi  
łagodne wzgórze ardeńskie i słyhać  
kanie krzyczące nad wachlarzem gryki.

Może tym lotom po ciasnej spirali  
rozczarowany zwierzyłem swój powrót,  
surowość, pokonaną pobożność chrześcijańską  
i całą troskę przez ból obnażoną.  
Kwiat koralowy miałś wpięty we włosy.  
Ale twarz twoja to cień jest zastępy  
(jakby cień śmierci). W ciemnych domach  
twojego miasteczka nasłuchuję szmeru  
Addy i deszczu, a może szelestu  
kroków człowieczych wśród nadbrzeżnej trzciny.

(Quasimodo 1977: 43)

Nel 1934 Quasimodo fu trasferito a Milano in qualità di geometra provvisorio e poi spostato in Valtellina dove, nel borgo Ardenno, conobbe la misteriosa donna che portava un “fiore di corallo sui capelli”. Il ricordo di quei luoghi si conserva anche nella poesia *Sera nella valle del Masino* della stessa raccolta. Il tema della lirica, così comune alla poesia ermetica, è quello dell'assenza e della memoria, della schiacciante discrepanza tra il presente e il passato, il ritorno sul luogo dell'amore che diventa il punto da cui misurare la vastità della propria solitudine e la distanza inesorabile che il tempo pone tra persone che furono molto vicine (si pensi a *La casa dei doganieri* di Montale). Il poeta ritorna nel luogo di origine della donna

<sup>5</sup> Un'analisi delle altre tre poesie di Salvatore Quasimodo tradotte da Iwaszkiewicz è contenuta nel mio saggio *O ptakach, kwiatach i innych realiach: Iwaszkiewicz jako tłumacz Quasimodo* (Prola 2017). Nell'articolo, incentrato sul problema della traduzione degli elementi culturospecifici, analizzo le poesie: *Powroty (I ritorni)* dalla raccolta *Acque e terre* (1930), *Łagodne wzgórze (La dolce collina)* da *Nuove poesie* (1938), *Noc na akropolu (Di notte sull'acropoli)* da *La terra impareggiabile* (1958).

amata, morta o assente, e immagina di rivederla nel paesaggio montano sconvolto da un temporale.

Iwaszkiewicz è riuscito a conservare i nuclei concettuali della lirica di Quasimodo riproducendo un'analoga struttura ritmico-fonica nella lingua polacca e mantenendo gli endecasillabi e il periodare spezzato dagli *enjambement* (conservati nella stessa posizione dell'originale). Nella resa dell'incalzare della natura con cui si apre la lirica si perde il valore sinestetico del "sibilo dei pioppi illuminati dal vento" sostituito dai "blaski jęczących topoli" (bagliori di pioppi lamentosi), mentre la forza congiunta dei due elementi si riduce a favore della pioggia. L'affiorare improvviso del ricordo della donna si smarrisce in traduzione nel generico affiorare di "wszystkie zapomniane rzeczy" (tutte le cose dimenticate) e l'incontro con l'amata è rinviato di due versi, in quella figura simile a una smarrita deità pagana che il poeta immagina di rivedere tra il verde. L'efficace immagine delle "piante arse dai fulmini", si perde sostanzialmente: "rośliny zrodzone przez pioruny" (piante nate dai fulmini) non evoca gli effetti luminosi del fulmine; la scelta di indicare la località lombarda di Ardenno con l'aggettivo "ardeński" appare invece fuorviante, infatti il lettore polacco potrebbe pensare alle Ardenne francesi.

Colpisce la decisione di Iwaszkiewicz di tradurre la "saggina" – il sorgo (*Sorghum vulgare*), pianta che viene coltivata nell'Italia centro-settentrionale – con "gryka", dunque il grano saraceno (*Fagopyrum esculentum*), pianta molto diffusa in Polonia. Non si tratta certamente di una svista: dovendo scegliere il nome di un cereale, Iwaszkiewicz ha scartato il termine "sorgo", che sarebbe suonato ricercato e specialistico, ed ha optato per una pianta comune; richiamandomi alla celebre teoria di Lawrence Venuti (Venuti 1995), il poeta è qui ricorso alla strategia addomesticante (*domestication*) in luogo di quella straniante (*foreignization*), denotando uno spiccato approccio *target-oriented* alla traduzione poetica (cfr. Prola 2017).

La successiva traduzione appartiene invece a una raccolta posteriore di Quasimodo, e precisamente alla penultima, *La terra impareggiabile* (1958), che include poesie scritte tra il 1955 e il 1958.

#### La terra impareggiabile

Da tempo ti devo parole d'amore:  
 o sono forse quelle che ogni giorno  
 sfuggono rapide appena percorse  
 e la memoria le teme, che muta  
 i segni inevitabili in dialogo  
 nemico a picco con l'anima. Forse  
 il tonfo nella mente non fa udire  
 le mie parole d'amore o la paura  
 dell'eco arbitraria che sfoca  
 l'immagine più debole d'un suono  
 affettuoso: o toccano l'invisibile  
 ironia, la sua natura di scure  
 o la mia vita già accerchiata, amore.

#### Ziemia nieporównywalna

Od dawna winien jestem ci słowa miłości,  
 a może właśnie to one codziennie  
 uciekające i ledwie dotknięte  
 wymykają się lękliwej pamięci  
 i zamieniają się w niezbędny dialog  
 wrogów, uderzający prosto w serce. Może  
 ten zamęt w głowie zagłusza te słowa  
 miłości, a może strach echa  
 arbitralnego, które wywołują nawet  
 obrazy lżejsze od tonu  
 uczuć. Albo te słowa spotyka  
 ironia ostra jak ostrze siekiery,  
 albo już życie zasiedziane – te słowa miłości.

O forse è il colore che le abbaglia  
 se urtano con la luce  
 del tempo che verrà a te quando il mio  
 non potrà più chiamare amore oscuro  
 amore già piangendo  
 la bellezza, la rottura impetuosa  
 con la terra impareggiabile, amore.

(Quasimodo 1969: 317)

A może niktą oślepię barwą, uderzeniem  
 światła i czasu, który przyjdzie jeszcze  
 wtedy, gdy czas mój minie nie wzywając  
 miłości ciemnej i opłakującej  
 piękno, kiedy przyjdzie  
 zerwanie z ziemią nieporównywalną  
 – i znikną słowa miłości!

(Quasimodo 1969: 102)

Il tema di questa enigmatica poesia, annunciato fin dal primo verso, è l'incomunicabilità, la distanza incolmabile tra sentimento e linguaggio, l'assoluta dissonanza tra la memoria e l'apparente inconsistenza delle parole di cui è fatto il dialogo quotidiano di due persone che si sono amate e non si amano più. La sensazione di smarrimento del poeta si esplicita in un discorso poetico sintatticamente dissociato, in parole che si inseguono senza riuscire ad articolarsi in senso compiuto (Salibra 1988: 70). La poesia si gioca in una serie di accostamenti sinestetici, nell'inseguirsi affannato di suoni ed immagini, in un incalzare metaforico che sfiora la confessione-giustificazione nel verso "o la mia vita già accerchiata, amore" e che ha il suo apice prima nell'immagine della scure, poi in quello schianto finale con la morte, la rottura "con la terra impareggiabile". In questa poesia si esplicita forse il senso di colpa e di sconfitta che attanagliò il poeta negli ultimi anni del suo rapporto con Maria Cumani (la donna amata fin dal 1936 e da cui si separò definitivamente nel 1960).

La versione di Iwaszkiewicz, la più libera e sciolta rispetto a tutte le sue versioni di Quasimodo, è senza dubbio una delle più riuscite. I versi musicali e dal ritmo incalzante riproducono mirabilmente l'andamento della struttura sintattica dell'originale, scandita dagli avverbi dubitativi mantenuti nella stessa posizione. Il poeta è riuscito a rendere con efficacia l'incedere incerto del pensiero ripiegato su se stesso, il silenzioso interrogarsi della mente di un uomo solo, consapevole di una fine, l'ennesima, prima dell'oblio definitivo.

La versione di Iwaszkiewicz appare riuscita perché il poeta ha colto il senso profondo del testo svincolandosi da una eccessivamente rigorosa resa formale o da una troppo preoccupata attenzione ai significanti. In altre parole lo scrittore, conservando unicamente gli snodi semantici del testo di partenza ha "compreso" il testo di Quasimodo in una poesia autenticamente originale.

## CONCLUSIONI

Le poesie e gli autori che Iwaszkiewicz sceglieva di tradurre erano sempre in sintonia con i temi e con le situazioni esistenziali che ritornano nelle sue liriche. La lirica *La dolce collina*, in particolare, doveva risultare molto vicina al poeta,



che in diversi componimenti affrontò il tema dell'assenza e della perdita della persona amata attraverso la rievocazione, di chiara ascendenza petrarchesca, del luogo dell'amore rivisitato tra realtà, ricordo e suggestione onirica (come si è visto in *Sen w gaju*). Iwaszkiewicz trattava dunque il materiale della tradizione poetica come un patrimonio cui attingere liberamente per creare nuovi valori artistici e per intraprendere un dialogo privilegiato con poeti e scrittori con i quali, nei vari momenti del suo percorso artistico ed esistenziale, sentiva una particolare affinità. Le libertà che Iwaszkiewicz si concedeva nelle sue traduzioni poetiche dimostrano altresì la sua convinzione che la traduzione letteraria non dovesse essere troppo vincolata al testo di partenza, e che la traduzione poetica non nasce soltanto dal dialogo con un altro autore, linguaggio o tradizione ma mette in discussione anche il traduttore-poeta, la propria espressività artistica e il rapporto con la lingua materna.

Considerando le sue affermazioni piuttosto scettiche sull'argomento, i tanti passaggi – nei saggi come nei *Diari* – in cui Iwaszkiewicz si dimostrò sempre insoddisfatto o non pienamente soddisfatto delle sue traduzioni poetiche e di quelle altrui, le licenze che il traduttore è costretto ed autorizzato a prendersi costituiscono per lui l'unica forma di compensazione dello scarto insanabile tra due linguaggi e tradizioni liriche. Il caso della lirica *Sen w gaju*, dove assistiamo a un rovesciamento del rapporto subalterno del testo poetico in lingua di arrivo rispetto al testo in lingua di partenza, così come la sua versione della *Terra impareggiabile* con le strategie traduttive impiegate (la naturalizzazione dei *realia* nel caso di saggina-gryka), dimostrano la concezione liberalizzante che Iwaszkiewicz aveva della traduzione letteraria. Se dunque – come abbiamo visto nel caso di Neruda – Iwaszkiewicz si dichiarava disposto a rendere “visibile” il traduttore, ciò era da lui concepito come una concessione a vantaggio di quella naturalezza o spontaneità al raggiungimento della quale subordinava le sue scelte traduttive.

## BIBLIOGRAFIA

- BALCERZAN, E., RAJEWSKA, E. (a cura di) (2007): *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-2005*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 2007.
- HOLMES J.S. (1988): *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form* in: Id. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, pp. 23-33.
- IWASZKIEWICZ J. (1977), *Wiersze*, voll. 1-2, Warszawa, Czytelnik 1977.
- IWASZKIEWICZ J. (2007): *Dzienniki 1911-1955*, a cura di A. Papińska, R. Papiński, Czytelnik, Warszawa.
- IWASZKIEWICZ, J. (1954): “Słowo wstępne”, in: NERUDA, P., *Pieśń powszechna*, Czytelnik, Warszawa, pp. 5-12.
- IWASZKIEWICZ, J. (2013): *Un sogno di fiori e bagliori. Giorni in Sicilia*, trad. it. F. Groggia, Mesogea, Messina.
- KWIATKOWSKI, J. (1975): *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Czytelnik, Warszawa.

- LAURENTI, F. (2015): *Tradurre. Storie, Teorie, Pratiche dall'Antichità al XIX secolo*, Armando Editore, Roma.
- MISZALSKA, J., GURGUL, M., SURMA-GAWŁOWSKA, M., WOŹNIAK, M. (2007): *Od Dantego do Fo. Włoska proza i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Collegium Colombinum, Kraków.
- MISZALSKA, J., GURGUL, M., SURMA-GAWŁOWSKA, M., WOŹNIAK, M. (a cura di) (2011): *Od Boccaccia do Eco. Włoska proza narracyjna w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Collegium Colombinum, Kraków.
- PETRARCA, F. (2005): *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino.
- PROLA, D. (2017): "O ptakach, kwiatach i innych realiach: Iwaszkiewicz jako tłumacz Quasimodo", in: *Inna komparatystyka. Od dokumentu do wyobraźni*, a cura di G.B. Bercoff, M. Ciccarini, M. Sokołowski, Instytut Badań Literackich, Warszawa, pp. 169-198.
- QUASIMODO, S. (1961): *Poezje*, a cura di A. Międzyrzecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- QUASIMODO, S. (1969): *Tutte le poesie*, pref. di C. Bo e S. Solmi, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- ROMANIUK, R. (a cura di) (2015): "Wstęp", in: IWASZKIEWICZ J., *Struny ziemi. Przekłady poetyckie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, pp. 3-4.
- SALIBRA, E. (1988): "La geometria dell'assurdo in 'La terra impareggiabile'", in: *Quasimodo e il post-ermetismo. Atti del 2° incontro di studio*, Centro Nazionale di Studi su Salvatore Quasimodo, Modica, pp. 61-79.
- VENUTI, L. (1995): *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London; New York.
- VLAHOV S., FLORIN S., (1970): *Neperovodimoe v perevode. Realii*, "Masterstvo perevoda", n. 6, 1969, Sovetskij pisatel', Moskva, pp. 432-456.