

EWELINA PYTEL (CRACOVIA)

LA CONTRAPPOSIZIONE BERMANIANA DEL LETTERALE
E DEL LETTERARIO NELLE TRADUZIONI POLACCHE
DE *IL GATTOPARDO* DI GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

BERMAN'S LITERALNESS VS LITERARINESS
IN THE POLISH TRANSLATIONS OF *IL GATTOPARDO*
BY GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

BERMANOWSKA OPOZYCJA LITERALNOŚCI I LITERACKOŚCI
W POLSKICH TŁUMACZENIACH *IL GATTOPARDO*
GIUSEPPE TOMASIEGO DI LAMPEDUSA

On the example of two texts, *Lampart* by Zofia Ernstowa and *Gepard* by Stanisław Kasprzysiak, versions of *Il Gattopardo* by Giuseppe Tomasi di Lampedusa, the authoress observes two types of literalness in translations: the first is the result of adherence to the letter of the original work, according to Antoine Berman's assumption; the second is the outcome of a process of alteration of the translated text in order to create an effect of literary style.

Antoine Berman, uno degli autori più influenti nel campo degli studi sulla traduzione negli ultimi due decenni, ha sviluppato, come è ben noto, una critica del tipo di traduzione letteraria dominante in Occidente. Lo ha fatto in maniera più estesa nella sua opera-manifesto del 1985: *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, dove ha presentato un elenco dettagliato di meccanismi nocivi tipici per le procedure traduttive nel nostro contesto culturale. Le tredici tendenze deformanti da lui descritte (A. Berman 1999: 52-67) vengono associate a tre elementi della figura canonica della traduzione: l'etnocentrismo, l'ipertestualità e il platonismo (A. Berman 1999: 26-27). Di questi tre concetti-accuse più fortuna critica ha avuto sicuramente l'etnocentrismo, strettamente legato all'etica dell'Altro (per citarne soltanto alcuni: L. Venuti 1998, B. Godard 2001, A. Brisset 2003); meno discussa viene l'accusa di platonismo (per es. L. Hyang, Y. Seong-Woo 2011). Il problema dell'ipertestualità posto da Berman non è mai diventato, per quanto io sappia, oggetto di commenti più ampi o studi specifici.

Ed è questo il concetto di base del ragionamento che cercherò di esporre in seguito.

La tesi bermaniana della traduzione come ipertesto è legata strettamente a un altro tema prediletto dall'autore francese: la traduzione letterale, termine che ha causato e causa tutt'oggi numerosi fraintendimenti riguardo al suo significato. Il filosofo era consapevole dei rischi che comportava l'uso del termine e nel suo ultimo saggio, *Pour une critique des traductions: John Donne* del 1991 ha deciso di non utilizzarlo, proprio in quanto fonte di numerosi malintesi che hanno coperto il suo intento originale (Berman 1995: 93). Tenendo conto di tutto ciò vorrei soffermarmi sul concetto della traduzione letterale, come la intese Berman, nonostante la sua innegabile vaghezza.

Il tema della traduzione letterale era presente nell'opera dedicata alla riflessione traduttologica del romanticismo tedesco (A. Berman 1984a), ma in maniera più estesa è stato sviluppato nell'articolo *Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle* (A. Berman 1984b), e nel libro *L'auberge du lointain*, pubblicato un anno dopo, frutto di un seminario nel Collège International de Philosophie (A. Berman 1999: 13) la letteralità costituisce uno dei temi centrali, sebbene il termine non viene mai definito nettamente e in maniera positiva.

Nella riflessione dell'autore francese il letterale viene contrapposto al letterario. Il letterario, cioè frutto di un'operazione di "letterarizzazione" derivante da uno dei principi della traduzione etnocentrica. L'etnocentrismo impone che la traduzione sia fluente, trasparente per il lettore o, in alternativa, che il testo tradotto produca effetti analogici sul lettore della cultura ricevente a quelli che hanno sperimentato (secondo il traduttore) i lettori dell'originale. In ogni caso la "lettera" dell'originale non è più sufficiente per produrre un testo adatto al pubblico ricevente e nasce il bisogno di aggiungere ciò che Berman chiama "la «légère» touche de littérature" (1999: 39) data all'originale. Possiamo definire la creazione di questi effetti come "figure della traduzione", secondo la definizione di Jean-Claude Chevalier (J. Brzozowski 2011: 79). Le trasformazioni che portano allo scopo di letterarizzare la traduzione sono di natura strettamente ipertestuale (nei termini di G. Genette 1982) in quanto producono un testo B derivato da un testo A tramite determinate trasformazioni formali. Il problema dell'ipertestualità obbligatoria di ogni testo tradotto, ovvero dell'ontologia della traduzione in Berman, lo lascio da parte in quanto nell'analisi che segue sia il concetto di letterarietà, sia dell'ipertestualità, vengono usati solamente nell'accezione bermaniana.

Un tratto caratteristico della traduzione in relazione ad altri generi ipertestuali, come la parodia, il pastiche, l'adattamento, con i quali peraltro condivide alcune qualità, è il sincretismo del testo: la traduzione manca, secondo Berman, di coerenza, non solo rispetto all'originale, a causa delle diverse motivazioni che un passo dopo l'altro spingono i traduttori a determinate scelte: una volta di natura strettamente linguistica, un'altra di stilistica o culturale (A. Berman

1999: 38). All'interno della traduzione di una sola opera si ha dunque a che fare con brani tradotti alla lettera, con adattamenti, con pastiche e altro. È a causa di questa mal compresa letterarietà della traduzione, secondo Berman, che essa "rimane senza un proprio spazio e un proprio valore" all'interno di una cultura (A. Berman 1999: 41).

Torniamo al concetto della traduzione letterale. Essa viene approssimativamente definita da Berman come traduzione attenta ai "jeu des signifiants" (A. Berman 1999: 14) dell'originale. È anch'essa quindi una traduzione letteraria, sicuramente non è un testo che ignora o nasconde i valori letterari dell'originale.

Sarebbe possibile distinguere in date traduzioni i due tipi di letterarietà? Possiamo ovvero individuare quella costruita attraverso l'aderenza alla lettera e alla riproduzione dei giochi di significanti dell'originale e quella prodotta attraverso diversi mezzi di "letterarizzazione" che devono a loro volta produrre determinati effetti sul lettore? A mio avviso dalla risposta a questo interrogativo dipende l'autorità del pensiero di Antoine Berman, così stimolante non solo tra i teorici, ma tra i traduttori ed anche lettori delle traduzioni.

Vorrei mostrare questa alternativa di due tipi di letterarietà del testo tradotto sull'esempio delle due versioni polacche de *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa: la prima di Zofia Ernstowa del 1961 e la seconda di Stanisław Kasprzysiak del 2009. Le due traduzioni sono state accolte dalla critica in modo assai differente, ma non tanto per il valore dei due testi, quanto per le trasformazioni incorse nell'ambito della stessa critica letteraria.

LA CRITICA

La traduzione di Ernstowa, apparsa a breve distanza dall'uscita de *Il Gattopardo* in Italia, diverse volte ripubblicata, ha suscitato tra il 1963 e 1965 in Polonia un'aspra polemica. Sulle carte del mensile letterario "Twórczość", dopo un articolo lungo dodici pagine, in cui Jerzy Popiel (1963)¹ elencava e classificava gli errori e le colpe della traduttrice, sono apparse voci di protesta e sostegno per il lavoro Ernstowa da parte del traduttore Oskar Fichte (1964) e del critico, anche esso traduttore, Jerzy Adamski (1964). Una questione degna di nota nel contesto delle problematiche che ci interessano in questo luogo sono le convinzioni, in parte esplicite, dei critici riguardo all'obbligo di aderenza della traduzione alla lettera originale. Popiel nel suo articolo non solo dichiara quali sono i doveri di un traduttore, ma presenta pure delle traduzioni alternative, da sé eseguite, di alcune frasi. La sua posizione risulta assai vicina al letteralismo di Berman, le sue versioni traspongono esattamente i termini e spesso anche intere costruzioni

¹ "Twórczość" 1963 nr 12.

sintattiche – nonostante l’artificialità dell’effetto. Adamski critica a sua volta le proposte di Popiel giudicandole illeggibili e contrarie alla “natura” della lingua polacca la quale non accetta così facilmente come l’italiano p. es. l’animizzazione degli stati psichici. Entrambi gli autori parlano pure dei “valori letterari” della traduzione di Ernstowa: Adamski giudicandola modestamente “gradevole”, Popiel invece del tutto priva dei valori stilistici dell’originale. Quest’ultimo è particolarmente sensibile alla distruzione dei sistematismi dell’originale, persi inutilmente, come dimostra, nella traduzione di Ernstowa.

La traduzione di Stanisław Kasprzysiak, uscita alcuni anni fa, ha ricevuto un’accoglienza del tutto diversa: è stata comunemente lodata dai critici che però non le hanno dedicato di solito più di una generica frase all’interno delle recensioni del libro nella stampa nazionale. Se l’attenzione del recensore veniva rivolta ad un particolare della seconda versione, quasi sempre era uno di quelli di cui il traduttore stesso aveva parlato nella postfazione alla nuova edizione del *Gattopardo*: il titolo cambiato da *Lampart* in *Gepard* (J. Sobolewska 2010), gli equivalenti dei titoli nobiliari o la punteggiatura più fedele (M. Fuzowski 2009). Si lodava la fedeltà terminologica della nuova traduzione, ma soprattutto le sue qualità letterarie (M. Fuzowski 2009; J. Kurkiewicz 2009). Vale la pena di segnalare che uno dei critici nella recensione su *Gazeta Wyborcza*, si congratula con il traduttore citando uno dei principi della traduzione etnocentrica/ipertestuale di Berman: il libro, secondo il critico, è tradotto tanto bene da sembrar un’opera creata da uno scrittore polacco (J. Kurkiewicz 2009).

In queste poche voci della critica le questioni del letterale e del letterario appaiono fortemente intrecciate, ma in maniera premeditata o casuale: la fedeltà all’originale e la stilistica della traduzione vengono viste come strettamente connesse (Popiel) oppure come due diverse qualità la cui relazione rimane incerta (Kurkiewicz).

Vediamo quindi qual è la situazione nelle traduzioni stesse. Il letterario deriva dall’aderenza al letterario originale (alla lettera) o dalla creazione di “effetti di letteratura”? Per questa breve analisi ho scelto alcuni passaggi tratti dalla quarta parte de *Il Gattopardo*, dall’episodio del “ciclone amoroso”, il quale si presta particolarmente bene a questo scopo poiché si tratta di un testo molto poetico e allo stesso tempo ricco in immagini molto concrete, oltre che diversificato nel registro. Prima però considero necessarie alcune osservazioni riguardo al testo originale per poter osservare – tra altre modifiche – una delle deformazioni, delle famose tredici definite da Berman: quella riguardante i sistematismi testuali.

Le systématisme d’une œuvre dépasse le niveau des signifiants: il s’étend au type de phrases, de constructions utilisées. L’empois des temps est l’un de ces systématismes; [...] Rationalisation, clarification et allongement détruisent ce système en y introduisant des éléments que, par essence, il exclut. [...] L’homogénéisation ne peut pas plus dissimuler l’a-systématité que l’allongement ne peut cacher l’appauvrissement quantitatif (A. Berman 1999: 63)

La narrazione del brano scelto, la voce come il punto di vista, è quasi esclusivamente quella del narratore primario, il quale non dispone di un sapere completo e oggettivo, ma allo stesso tempo penetra nelle sfere inconscie dei personaggi. L'adesione dell'autore-narratore alla prospettiva freudiana sulla realtà delle passioni in questo brano è evidente, anche se, conformemente alla "poetica dell'implicito" (M. David 1966: 542), i termini specialistici non appaiono. L'intero passo del "ciclone" è, a mio avviso, da interpretare come la storia della pulsione erotica, piuttosto che di amore, della sua presenza non legata necessariamente a un oggetto particolare (come si vede nel caso delle ragazzine e di mademoiselle Dombreuil) e delle sue metamorfosi (in amore-rinuncia, in amore-odio del sadismo, nel masochismo legato alla sublimazione religiosa ecc.). Il narratore funge in questo brano non solo da cronista ma anche da analista, in special modo per Tancredi: il "ciclone" è da interpretare anche come una "discesa" nel regno delle sue pulsioni; è un processo conoscitivo anche per questo personaggio (cfr. S. Salvestroni 1973: 69-70; G. P. Samonà 1974: 100-105).

Come già detto è una questione da tener presente per scorgere nei brani presentati almeno alcuni "reticoli soggiacenti" e "sistematismi testuali" di cui scriveva Berman.

Ed è già la prima frase della parte dedicata all'amore di Tancredi e Angelica che mette in mostra il problema del letterale e del letterario:

Originale

L'uragano che aveva accompagnato il viaggio dei due ufficiali era stato l'ultimo di una serie e dopo di esso risplendette l'estate di San Martino che è la vera stagione di voluttà in Sicilia: temperie luminosa e azzurra, oasi di mitezza nell'andamento aspro delle stagioni, che con la mollezza persuade e travia i sensi, mentre con il tepore invita alle nudità segrete.

Tomasi di Lampedusa 1997: 143

trad. di Ernstowa

Huragan, który towarzyszył podróży dwóch oficerów, był na szczęście ostatni z długiej serii i po nim rozblysnęło lato Świętego Marcina, które jest okresem szaleństwa na Sycylii: pogoda świetlista i błękitna, łagodna oaza wśród nagłych zmian pór roku, która swoją miękkością pobudza zmysły, a ciepłem zachęca do tajemnych obnażeń.

Tomasi di Lampedusa 1963: 161

trad. di Kasprzysiak

Nawałnica, podczas której oficerowie odbywali podróż, była ostatnią z długiej serii, a po niej zaślśniło „lato świętego Marcina”, pora, która na Sycylii jest prawdziwie porą rozkoszy – z pogodą świetlistą i błękitną staje się cichą oazą w surowym biegu pór roku, a ponieważ jest łagodna, pobudza i sprowadza na bezdroża zmysły, bo jej ciepło skłania do sekretnej nagości.

Tomasi di Lampedusa 2009: 150

Il brano del "Ciclone amoroso" (G. Tomasi di Lampedusa 1997: 143-150) si apre con un uragano, il motivo viene introdotto nel testo e la sua importanza viene confermata dal titolo dato dall'autore nell'indice analitico del romanzo. Come ho già accennato, la metafora del movimento rotatorio verso un interno pericoloso è fondamentale per l'intero episodio. L'autore della traduzione recente decide di sostituire "l'uragano", come il "ciclone" del titolo (S. Kasprzysiak

2009: 278) con “nawałnica” (“tempesta”), eliminando completamente i tratti semantici di circolarità o del passaggio esterno-interno. Le ragioni di questa scelta sono indubbiamente stilistiche: nel polacco “cyklon” solitamente non appare in significato metaforico, specialmente erotico; per di più tra i suoi significati, benché meno riconosciuti, c’è anche quello di “acido cianidrico”. “Nawałnica”, parola scelta da Kasprzysiak, invece ha un significato figurato già affermato, anche se più storico-militare che amoroso: viene intesa come qualcosa di potente e violento, che arriva, che attacca.

In questa trasformazione operata da Kasprzysiak non c’era nessuna costrizione, la scelta di utilizzare questo lemma in due luoghi diversi era premeditata e ciò ci porta a costatare che l’intero concetto dell’avvicinamento ad un centro pericoloso, del potere erotico accrescente, non è stato considerato rilevante: la rete dei sistematismi testuali è stata distrutta per aumentare la “poeticità” di una singola espressione.

Nel brano sopra riportato, siccome si tratta di una frase sola, è possibile osservare il comportamento dei traduttori nei confronti della sintassi Tomasiana. Zofia Ernstowa non cambia niente al di fuori dell’aggiunta delle virgole obbligatorie nella punteggiatura polacca prima del pronome “który”. Kasprzysiak invece compie una serie di scelte difficili da spiegare se non in chiave bermaniana (A. Berman 1999: 53-55): la struttura della frase viene “razionalizzata” attraverso l’aggiunta delle congiunzioni che hanno la funzione di esplicitare i nessi logici; in realtà, bisogna aggiungere, più che un’esplicitazione si ha qui un’imposizione di nuova logica. Per es. “temperie [...] che con la mollezza persuade e travia i sensi, mentre con il tepore invita alle nudità segrete” diventa: “stagione [...] e siccome è mite, eccita e travia i sensi, perché il suo tepore induce alla nudità segreta” [ritraduzione mia – E. P.]. Non oserei affermare che il brano di Kasprzysiak, attraverso questi mutamenti, abbia aumentato il suo grado di “letterarietà”, o che questo fosse l’intento del traduttore, è certo però che qui abbiamo a che fare con un ipertesto creato a partire dal romanzo di Tomasi di Lampedusa.

La frase successiva a quella sopra citata è un buon esempio del trattamento di elementi dello stile del testo tradotto da parte degli traduttori:

Originale

Di nudità erotiche nel palazzo di Donnafugata non era il caso di parlare, ma vi era copia di esaltata sensualità tanto più acre quanto maggiormente ratenuta.

Tomasi di Lampedusa 1997: 143

trad. di Ernstowa

W pałacu w Donnafugacie nie doszło wprawdzie do tego, ale rozegrało się tam szaleństwo rozegzaltowanej zmysłowości, tym potężniejszej, im bardziej mitygowane.

Tomasi di Lampedusa 1963: 161

trad. di Kasprzysiak

Nagość nie była w pałacu w Donnafugacie niczym nowym, ale teraz znalazła się w nim para, dla której wybijała zmysłowość była tym bardziej dręcząca, że musiała być powstrzymywana.

Tomasi di Lampedusa 2009: 150

Tralasciando l'interpretazione erronea di Kasprzysiak del sostantivo "copia" che il traduttore ha inteso come "coppia", la sua versione rifiuta l'eliminazione da parte di Lampedusa di verbi non strettamente necessari e riorganizza la frase in modo da renderla più chiara ed ovvia: "ci si trovò una coppia, per la quale la sensualità esaltata era tanto più opprimente perché doveva essere rattenuta". Il parallelismo sintattico – a causa dell'aggiunta di verbi, dell'allungamento delle proposizioni, delle modifica da coordinate in subordinate, dell'annullamento della correlazione "tanto – quanto" – viene attenuato al punto di non essere più percepito. Non mi dilungo qui sul cambio del ritmo e sulla perdita della concisione dello stile.

Le modificazioni realizzate da Kasprzysiak comportano non solo alterazioni stilistiche. L'imposizione di una logica diversa o l'esplicazione di una logica latente può portare a interpretazioni lontane da quelle possibili con il testo originale. Il passo citato descrive la situazione presente che sarebbe possibile riassumere così: nel palazzo di Donnafugata non c'è erotismo esplicito, ma un'abbondanza di sensualità. In Ernstowa si lascia già questo stato al di fuori del tempo con l'introduzione del verbo "rozigrało" ("è scatenata"), Kasprzysiak però, probabilmente volendo formare un nesso elegante alla frase precedente, introduce una prospettiva storica: "Nel palazzo di Donnafugata la nudità non era niente di nuovo, adesso però ci si è trovata una coppia".

In un altro passo significativo abbiamo a che fare con modificazioni simili e qui la distruzione dei sistematismi testuali è ancor più evidente:

Originale

[Carolina i Caterina] Erano giovanissime ed avvenenti e, benché prive di innamorati particolari, si ritrovavano immerse nella corrente di stimoli che emanava dagli altri; e spesso il bacio che Concetta negava a Cavriaghi, la stretta di Angelica che non aveva saziato Tancredi, si riverberava sulle loro persone, sfiorava i loro corpi intatti; e per esse si sognava, esse stesse sognavano ciocche madide di speciosi sudori, gemiti brevi.

Tomasi di Lampedusa 1997: 144

trad. di Ernstowa

Obydwie [Carolina i Caterina] były młodzusięńkie i ładne, i choć nie miały wielbiciele, dały się porwać bijącemu z innych prądowi namiętności; często pocałunek, którego Concetta odmawiała Cavriaghiemu, uścisk Angeliki, który nie zaspokajał Tancreda, muskały ich niewinne ciała zmysłowym dotknięciem.

Tomasi di Lampedusa 1963: 162

trad. di Kasprzysiak

Dziewczęta [Carolina i Caterina] były młode i urodziwe, więc chociaż nie miały obok wielbiciele, dały się porwać tej odbitej aurze namiętności, i często pocałunek, jakiego odmawiała Cavriaghiemu, czy objęcie Angeliki, jakie nie zaspokajało Tancreda, prze-nosiły się na nie, muskały ich niewciągnięte w to ciała i pozwały im marzyć o kosmykach wilgotnych od upragnionego potu, o zduszonych jękach.

Tomasi di Lampedusa 2009: 151

I brani presentano modificazioni assai significative già nel campo della sintassi: Kasprzysiak elimina i punti e virgola originali il che, insieme all'aggiunta di congiunzioni ("dunque", "e"), produce l'idea che il discorso del narratore segue

una logica di causa-effetto. Per dare esempi precisi: nella traduzione recente le ragazze, siccome sono giovani e avvenenti, si lasciano trasportare nonostante la mancanza di ammiratori nelle vicinanze; il bacio negato a Cavriaghi o la stretta che non saziava Tancredi permetteva alle ragazze di sognare.

Ernstowa si comporta in modo assai differente: segue attentamente la struttura della frase originale, ma omette la proposizione finale: sembra proprio che la traduttrice sia arrivata al punto dove il grado dell'irrazionale nel romanzo di Lampedusa, considerato "realistico", non le permetta di tradurre. L'irreale, il bizzarro nel testo tomasiano, viene trattato da entrambi i traduttori con molta diffidenza in tutto il romanzo (cfr. per es. le descrizioni dei paesaggi siciliani in G. Tomasi di Lampedusa 1997: 216; 1963: 250; 2009: 240).

In entrambe le traduzioni troviamo elementi aggiunti al fine di "abbellire" il testo, ossia di aumentare la letterarietà della lingua della traduzione. Ernstowa scrive dei corpi intatti sfiorati da un tocco sensuale, cercando di aumentare la percezione del sensualismo del brano originale. Kasprzysiak invece interpreta la "corrente di stimoli che emanava dagli altri" come "un'aura di passione riflessa". Da una parte sarebbe difficile dedurre di cosa effettivamente si tratti, dall'altra, gli elementi del testo di Lampedusa, anch'esso enigmatico, che sarebbe possibile interpretare in relazione al pensiero freudiano e che fanno parte di una rete di significati relativi alle passioni inconscie che copre l'intero episodio – se non l'intero romanzo – vengono persi. Quale potrebbe essere il motivo di questa modifica se non la sostituzione di vocaboli sentiti come poco letterari con quelli comportanti un grado elevato di poeticità?

Nel passo citato vale la pena osservare un'altra rete di sistematismi testuali che scompare nella traduzione. Si tratta della passività delle protagoniste: "prive", "si ritrovavano immerse", "si riverberava sulle loro persone", "per esse si sognava", sono espressioni che contribuiscono alla creazione di un episodio che esalta l'attività delle forze impersonali alle quali soggiacciono i personaggi umani del romanzo. I due traduttori, scegliendo vocaboli o espressioni comunemente usate nel linguaggio letterario polacco, attenuano, se addirittura non cancellano del tutto, questo importante aspetto del racconto. "Si sono lasciate rapire" in entrambe le traduzioni, il bacio, la stretta mancata che "permetteva loro di sognare" in Kasprzysiak, sono modi di dire affermati nel linguaggio poetico / amoroso, ma convenzionalizzati al punto di non far notare il significato letterale.

Da questa breve analisi eseguita su esempi tratti da un solo episodio de *Il Gattopardo* credo risulti chiaramente che il processo di traduzione di un'opera letteraria incentrato sulla creazione dell'effetto della letterarietà, che non sia guidato strettamente dalla struttura dei segni, o dalla lettera, dell'originale, porta alla produzione di un altro testo – un ipertesto, appunto – che si riferisce all'originale, ma lo deforma: spesso, come testi di altri generi ipertestuali, lo priva di intensità retorica (come una parafrasi), ne attenua o altera significati (come un adattamento) o addirittura lo rende ridicolo (come una parodia). Allo stesso tem-

po, come abbiamo visto specialmente nell'esempio della traduzione di Stanisław Kasprzysiak, la razionalizzazione o l'allungamento del testo non ha prodotto un testo più chiaro, comprensibile, piacevole; spesso il contrario. Antoine Berman affermava il bisogno della fedeltà alla lettera e non al senso (inteso come autonomo), ma in effetti vediamo che l'infedeltà alla prima porta a confondere il secondo. La nobilitazione del registro delle espressioni pure non ha portato ad un aumento di valore letterario dell'opera tradotta, anzi, ha comportato, insieme ad altre tendenze deformanti, a far scomparire dal testo molte caratteristiche che lo rendevano un testo letterario: la struttura particolare delle frasi, i motivi ricorrenti, i sistematismi testuali, la ricchezza stilistica e molti altri elementi. La contrapposizione letterale / letterario, che si potrebbe dedurre da una lettura superficiale degli scritti bermaniani, risulta dunque falsa: è nella lettera che sta, come abbiamo visto, il senso ed il valore estetico.

L'esempio da me usato è ovviamente particolare, la relazione delle lingue italiana e polacca è una relazione particolare; non voglio trarre conclusioni eccessive. Le traduzioni de *Il Gattopardo* dimostrano però che non sempre è la norma linguistica a vincolare i traduttori in maggior misura e a costringerli a delle modifiche, ma la voglia di produrre un testo che sia letterario quanto l'originale. E qui entra in gioco lo stereotipo della letterarietà (cfr. J. Jarniewicz 2001: 211-212), diverso in ogni cultura, che porta alla creazione di ipertesti iperletterarizzati che però non resistono alla prova della poeticità, cioè non dimostrano di possedere una propria poetica, di essere "testi veri". (A. Berman 1995: 92)

BIBLIOGRAFIA

- ADAMSKI, J. (1964): Jeszcze w sprawie Lampedusy, in: *Twórczość* n. 7, pp. 75-78.
- BERMAN, A. (1984a): *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris.
- BERMAN, A. (1999): *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris.
- BERMAN, A. (1984b): "Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle", in: *L'Écrit du temps*, n. 7, pp. 109-123.
- BRISSET, A. (2003): "Alterity in Translation: An Overview of Theories and Practices", in: Petrilli S. (ed.), *Translation Translation*, Amsterdam, pp. 102-132.
- BRZOWSKI, J. (2011): *Stanęc po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Kraków.
- FICHTE, O. (1964): „Twórczość atakowana”, in: *Twórczość* n. 3, p. 80.
- FUZOWSKI, M. (2009): „Ostatni taki Lampart”, in: *Tygodnik Powszechny* n. 21.
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes*, Paris.
- GODARD, B. (2001): "L'éthique du traduire : Antoine Berman et le "virage éthique" en traduction", in: *TTR* n. 2, pp. 49-82.
- JARNIEWICZ, J. (2001): „Kto tak pięknie gra, czyli stereotyp poetyckości w polskich przekładach anglojęzycznej poezji współczesnej”, in: *Literatura na świecie*, n. 7, pp. 211-224.
- LEE, H., YUN, S.-W. (2011), "Antoine Berman's philosophical reflections on the language and translation: the possibility of translating without Platonism", in: *Filozofia*, n. 4, pp. 336-346.

- POPIEL, J. (1963): „Lampart obuchem rażony”, in: *Twórczość*, n. 12, pp. 33-34.
- SOBOLEWSKA, J. (2010): „Lampart zamieniony w geparda”, in: „Polityka”, n. 21.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, G. (1963): *Lampart*, trad. Z. Ernstowa, Warszawa.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, G. (1997): *Il Gattopardo*, Milano.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, G. (2009): *Gepard*, trad. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- VENUTI, L. (1998): *The scandals of translation. Towards an ethics of difference*, London.