

QUANDO ZAMOYSKI DIVENTÒ BOURDELLE.
WITKIEWICZ “TRADOTTO” DA DACIA MARAINI

Andrea Ceccherelli

La prima versione italiana di *Matka*, andata in scena al Teatro Centrale di Roma il 4 dicembre del 1969 e pubblicata qualche mese dopo da Bulzoni, sempre con il titolo *Commedia ripugnante di una madre*,¹ si deve come è noto alla penna di una giovane e – come vedremo – assai spregiudicata Dacia Maraini. Già narratrice affermata, edita da marchi quali Einaudi, Bompiani, Feltrinelli, la Maraini aveva allora da poco iniziato a occuparsi anche di teatro.² Il Porcospino 2, la compagnia artefice di quella rappresentazione, altro non era che la prosecuzione, ad opera di Mario Missiroli e Paolo Bonacelli, di quella Compagnia del Porcospino fondata nel 1966 dalla Maraini stessa insieme ad Alberto Moravia, Enzo Siciliano e attori quali il citato Bonacelli e Carlotta Barilli, con l'intento di dar voce alla drammaturgia italiana contemporanea,³ rispetto all'esperienza originaria,

¹ La pièce fu pubblicata prima su rivista: ad ospitarla fu il mensile “Sipario” nel numero di gennaio del 1970 (pp. 44-56), dedicato in larga parte proprio alla messa in scena di *Matka*, con interventi di Corrado Augias, Enzo Siciliano, Italo Moscati, Giuseppe Bartolucci, Giorgio Grossi e un'intervista al regista dello spettacolo Mario Missiroli. Rispetto al testo di “Sipario”, quello edito da Bulzoni appare qua e là ritoccato, sebbene non in maniera rilevante: ad essere corrette sono soprattutto singole espressioni e giri di frase poco chiari o di dubbio effetto stilistico, ma si registra anche, per converso, l'aggiunta di numerosi refusi. Un solo esempio in cui compaiono entrambi i casi suddetti: “è meglio [...] conservare un bel ricordo a modo mio piuttosto che averlo davanti vivo a modo suo” (S. I. Witkiewicz, *Commedia ripugnante di una madre*, “Sipario”, XXV (1970), n. 285, p. 46) è cambiato in “è meglio [...] conservare un bel ricordo di cui [sic! doveva essere: di lui] piuttosto che averlo davanti vivo e ribelle” (S. I. Witkiewicz, *Commedia ripugnante di una madre*, trad. di D. Maraini, note di regia di M. Missiroli, Roma, Bulzoni, 1970, p. 21).

² Tre decenni dopo l'autrice dell'*Età del malessere* ricorderà il drammaturgo polacco come uno degli autori più importanti nel suo primo approccio al teatro: “Ricordo molto O'Neill, Sardou, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Anouilh, Wedekind, Witkiewicz” (D. Maraini, *Un sogno teatrale*, in Ead., *Fare teatro 1966-2000*, vol. 1, Milano, Rizzoli, 2000, pp. VI-VII).

³ Tra gli autori che essa metterà in scena vi sono – oltre agli stessi Moravia, Siciliano e

la nuova compagnia manteneva l'imperativo della contemporaneità ("un testo per me ha solo una possibilità: quella di essere trattato come testo 'contemporaneo', altrimenti non lo tratto affatto, non mi interessa", spiegava Missiroli nel *Discorso sulla regia* dell'opera di Witkiewicz),⁴ aprendosi alla drammaturgia straniera, e già nel 1968 aveva portato sulle scene italiane – al Teatro Durini di Milano – anche *Il matrimonio* di Witold Gombrowicz.

Proprio in quel biennio, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, la fortuna di Witkiewicz in Italia stava toccando l'apice: non erano solo le riviste specializzate a divulgarne i testi teatrali,⁵ ma anche le case editrici, che facevano a gara per pubblicarli,⁶ mentre sulla scia di questo interesse anche i suoi due romanzi maggiori venivano rapidamente tradotti e dati alle stampe.⁷ *Matka* fu la prima opera di Witkiewicz allestita e rappresentata da una compagnia italiana, e fu parimenti una delle pièces fondanti la fortuna europea del suo autore in quegli stessi anni: sempre nel 1969 essa fu messa in scena anche al Centre dramatique de Liège, mentre l'anno successivo lo spettacolo allestito dalla compagnia di Jean-Louis Barrault e Madeleine Rébaud al Théâtre Récamier rappresentò uno dei maggiori eventi della stagione teatrale parigina, contribuendo in maniera decisiva alla scoperta di Witkiewicz in Francia.⁸

Maraini – Gadda, Parise e Wilcock. In un breve manifesto pubblicato su "Sipario" nel 1966 a firma di Siciliano e Maraini (*La compagnia del Porcospino*, "Sipario", XXI (1966), n. 246, p. 42), i due si dichiaravano per un "teatro di idee, un teatro-dibattito che tenta di ricondurre il pubblico all'attenzione per la realtà, fuori da ogni condizionamento sociale cui siamo spinti concordemente dai *mass-media*. Siamo per un teatro che accetta l'insegnamento di Brecht e di Pirandello, cercando di rivendicare il senso della loro opera al presente, angosciato, aberrante mondo neocapitalista".

⁴ *Discorso sulla regia* [intervista di N. Saito a M. Missiroli], in S. I. Witkiewicz, *Commedia ripugnante di una madre*, cit., p. 9 (da qui in avanti citeremo dall'ed. Bulzoni).

⁵ *La nuova liberazione*, senza trad., "Sipario", XXIV (1969), n. 281, pp. 55-58; *I pragmaticisti*, senza trad., "Sipario", XXIV (1969), n. 281, pp. 59-64; *In una casa di campagna*, trad. di E. Barbaro e L. Trezzini, "Il Dramma" XLVI (1970), n. 10, pp. 44-54.

⁶ Due raccolte quasi uguali videro la luce praticamente in contemporanea: *Il pazzo e la monaca. La gallinella acquatica. I calzolari. Teatro I*, trad. di R. Landau, Bari, De Donato, 1969; *Teatro (La gallinella acquatica. Il pazzo e la monaca. La seppia)*, a cura di L. Trezzini, trad. di B. Kozłowska, I. Natanson, L. Trezzini, Bologna, Tindalo ed., 1969.

⁷ *Addio all'autunno*, trad. di P. Ruggieri [pseud. di C. Verdiani], postfazione di C. Verdiani, Milano, Mondadori, 1969; *Insaziabilità*, trad. di G. Brogi, P. Marchesani, G. Pampiglione, V. Petrelli, B. Wojciechowska, a c. di A. M. Raffo, Bari, De Donato, 1970.

⁸ Vd. A. Micińska, *Witkacy "à la manière française"*, in Ead., *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2003, pp. 293-305.

È opportuno chiedersi quale *Matka* e quale Witkiewicz abbia conosciuto il pubblico italiano tra il 1969 e il 1970. Quanto cioè *Commedia ripugnante di una madre*, nella sua dimensione testuale (l'unica a nostra disposizione, non esistendo una registrazione dello spettacolo), rispecchi l'originale e quanto – e come, e perché – invece se ne discosti. È infatti evidente, malgrado l'asserzione sbrigativamente univoca del frontespizio ("traduzione di Dacia Maraini"), che tale "traduzione" presenta tre nuclei di problematicità rispetto a una normale valutazione in termini di equivalenza e reversibilità: essa si prefigura come – al contempo – una *traduzione indiretta*, una *traduzione d'autore* e una *traduzione teatrale*. Tutte e tre le tipologie costituiscono fonti potenziali di deviazioni, di scarti, rispetto alla lezione dell'originale: scarti di carattere – rispettivamente – passivo, creativo e performativo, connaturati nel primo caso alla modalità del processo comunicativo, nel secondo allo status e all'indole del mediatore, nel terzo alla dimensione multisemiotica propria della destinazione finale del prodotto. Mentre i primi sono inconsapevoli, semplici riproduzioni di difformità dall'originale presenti già nella versione che fa da prototesto alla traduzione indiretta (che funge cioè da fonte diretta, l'originale essendo linguisticamente inaccessibile al traduttore) o distorsioni quasi inevitabili quando il processo comunicativo è soggetto a replicazione, come avviene nel passaparola o in quel gioco un tempo di moda chiamato "telefono senza fili", gli altri due tipi di modifica, quello creativo e quello performativo, hanno una base consapevole e intenzionale, tanto più dunque meritevole di indagine. Laddove poi le deviazioni volontarie mostrino un carattere non circoscritto ed episodico, bensì ampio e sistematico, si parlerà più correttamente di adattamento, anziché di traduzione. Solo tenendo in adeguato conto questi scarti, individuandoli e interrogandosi sulle loro motivazioni, e non derubricandoli semplicemente come tali secondo la tradizionale visione 'source-oriented', si potrà cogliere in pieno il senso dell'operazione 'traduttiva' della Maraini.

Per prima cosa occorre stabilire quale sia il prototesto, o i prototesti, da cui deriva *Commedia ripugnante di una madre*. Fatto questo, sarà possibile – tramite un'analisi comparativa plurima, che metta a confronto originale, prototesto e metatesto – discernere che cosa, nelle differenze tra originale e metatesto italiano, sia il frutto di una riproduzione automatica, semplice eco di un'eco, e che cosa derivi invece da una scelta consapevole, sia essa di natura creativa o performativa.

L'eco di un'eco: la traduzione indiretta

Dacia Maraini, malgrado la nonna Yoï Crosse⁹ fosse per metà polacca, non conosceva il polacco. Nella “nota sulla traduzione di Matka” ella dichiarava di aver lavorato su “una traduzione letterale in inglese”, sebbene “infastidita dalla sciattezza del testo” che aveva davanti; “avevo anche a disposizione la traduzione-adattamento fatta dai francesi”, proseguiva, “ma non mi piaceva [...] i due redattori francesi hanno fatto di tutto per rendere noiosa e farraginoso la commedia di Witkiewicz, inzeppando il dialogo di luoghi comuni e di amenità”.¹⁰ Parole nette di dispregio nei confronti di entrambe le versioni, dalle quali parrebbe tuttavia di poter dedurre che la versione italiana si modelli innanzitutto, se non esclusivamente, sul prototesto inglese; è quanto inferisce Giovanna Tomassucci, che la dichiara senza mezzi termini “condotta sulla falsariga di un'edizione in inglese”.¹¹ Il confronto testuale plurimo porta tuttavia a conclusioni ben diverse, come si vedrà.

Non è difficile rintracciare le due versioni cui fa riferimento la Maraini. La “mortificante traduzione inglese”¹² è sicuramente quella contenuta nell'antologia *The Madman and the Nun and Other Plays* di Daniel C. Gerould e C. S. Durer, pubblicata dalla Washington University Press nel 1968,¹³ mentre il “volgare adattamento francese”¹⁴ risulta essere quello di Koukou Chanska (pseud. di Jadwiga Kukułczanka) e François Marié uscito nel 1969 nella collana “Théâtre du monde entier” di Gallimard,¹⁵ non

⁹ Yoï Crosse (1877-1944), figlia dell'inglese Andrew Frederick Crosse e della polacca Emilia Pawłowska, era la madre di Fosco Maraini, padre di Dacia.

¹⁰ D. Maraini, *Una nota sulla traduzione di Matka*, in S. I. Witkiewicz, *Commedia ripugnante di una madre*, cit., p. 5.

¹¹ G. Tomassucci, *La fortuna di Stanisław Ignacy Witkiewicz in Italia (riflessioni in margine a una bibliografia ragionata)*, in *La letteratura polacca contemporanea in Italia. Itinerari d'una presenza. Studi in memoria di Marina Bersano Begey*, a c. di P. Marchesani, Roma, La Fenice Edizioni, 1994, p. 143.

¹² D. Maraini, *Nota sulla traduzione di Matka*, cit.

¹³ S. I. Witkiewicz, *The Mother. An Unsavory Play in Two Acts and an Epilogue*, in Id., *The Madman and the Nun, and Other Plays*, Translated & edited by D. C. Gerould and C. S. Durer, with a foreword by J. Kott, Seattle, Washington Univ. Press [1968], pp. 117-162. A bilanciare la negatività del giudizio della Maraini vale riportare l'opinione di Pietro Marchesani, il quale definisce l'opera di Gerould e Durer una “esemplare antologia” (P. Marchesani, *Momenti e aspetti della fortuna di Stanisław Ignacy Witkiewicz*, “Aevum”, 1974, fasc. 1-2, p. 170).

¹⁴ D. Maraini, *Nota sulla traduzione di Matka*, cit.

¹⁵ S.I. Witkiewicz, *La mère: pièce repugnante en deux actes et un epilogue*, adaptée du polonais par Koukou Chanska et François Marié, Paris, Gallimard, 1969.

già la traduzione di Alain van Crugten inclusa nel primo volume del *Théâtre Complet* di Witkiewicz (L'Age d'Homme, Losanna, 1969). Esse, a loro volta, potevano derivare soltanto dall'edizione polacca di Konstanty Puzyna del 1962,¹⁶ poiché *Matka*, composta nel 1924, era rimasta fino a quel momento inedita, come larga parte della produzione drammaturgica witkiewicziana. Il confronto testuale, per quanto plurimo, è dunque facilitato almeno dalla certezza delle edizioni di riferimento.

L'analisi mostra che in realtà la traduttrice attinge al tanto vituperato adattamento francese assai più di quanto lasci intendere. Cominciamo con i nomi propri, in Witkiewicz quasi sempre 'significativi'. La Maraini ne adotta puntualmente, talvolta con lievi ritocchi grafici, la resa francese, che risulta essere per lo più un adattamento non ispirato a criteri filologici: Węgorzewski diventa così Cobraski (ma in realtà *węgorz* non è il cobra, bensì l'anguilla, perciò è corretta la trasposizione inglese: Eele), Joachim Cielęciewicz viene ribattezzato Julius [sic!] Bovidsky (ma *cielę* è il vitello, non il bove; perciò in E¹⁷ abbiamo Joachim Calfskin), Murdel-Bęski (dove il primo membro del composto evoca chiaramente la parola *burdel* 'bordello', e invertendo le iniziali del doppio cognome si ha "burdel męski" 'bordello maschile'; in E: Mordello-Benz) si trasforma in Merdasse-Beski, mentre Pokorya-Pęcherzewicz (da *pokora* 'modestia' e *pęcherz* 'vescica'; in E: Modesta-Bladdery) muta in Pompinette-Prostatowich e Zamoyski (antico e importante cognome nobiliare) addirittura in Bourdelle. La versione francese ispira anche la resa del casato della madre, baronessa von Obrock (da *obrok* 'foraggio'; E: von Oates; F: de La Porcherie; I: del Porcily), così come la sua provenienza (dal Périgord, come in F, anziché dalla Renania, come in P ed E) e viene seguita pedissequamente anche quando il nome non possiede in italiano alcun potere associativo: Plejtus rimane Pleitus (E: Stonybroke), Pedzui (F: Pedzoui) sostituisce Fajkosz (da *fajka* 'pipa'; E: Pipewicker), e il figlio della governante, Ferddek (ipocoristico di Ferdynand; E: Freddy), diventa curiosamente Fedor (F: Fédor).

Tutto ciò risulta sorprendente alla luce di quanto la traduttrice aveva dichiarato nella nota iniziale. Anche ipotizzando che la trasposizione francese dei nomi potesse apparire alla Maraini più efficace di quella inglese, o che semplicemente la abbia adottata in quanto bella e pronta data l'affi-

¹⁶ S. I. Witkiewicz, *Matka. Niesmaczna sztuka w dwóch aktach z epilogiem*, in Id., *Dramaty*, opracował Konstanty Puzyna, vol. 2, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962, pp. 353-412.

¹⁷ Da qui in avanti E indicherà la versione inglese, F quella francese, I quella italiana (Bulzoni) e P l'originale polacco.

nità linguistica tra francese e italiano, come si spiega il mancato tentativo di ‘tradurre’ Pleitus o Pedzoui, che a un orecchio italiano suonano come cognomi qualunque, non significativi? La versione inglese avrebbe dovuto suggerire una soluzione, o almeno indurre a compiere un tentativo di traduzione. La sorpresa cresce ulteriormente quando si osserva che, lungi dal limitarsi all’adattamento dei nomi, la dipendenza dal testo francese a livello lessicale e fraseologico risulta generalizzata e riguarda ora singoli vocaboli, ora più ampie locuzioni, fino a comprendere intere frasi. Basterebbe un solo esempio, tanto emblematico quanto paradossale: “kolacja” (E: “supper”) nel testo italiano diventa inopinatamente “zakouskis” (in F: “elles apportent les zakouskis”). Eccone altri: la “gola di legno” che traduce “katzenjammer” è un evidente calco da F (“une de ces gueules de bois”), mentre E traduce agevolmente con “a terrible hangover”; “jako uliczna dziewczyna” (E: “as a streetwalker”) è parafrasato con “facendo commercio del mio corpo”, derivante da F “en faisant commerce de mes charmes”,¹⁸ “è un pensatore di rara levatura e nello stesso tempo soffre di una compressione delicata” corrisponde perfettamente a F (“est un penseur d’une rare envergure, et en même temps il pâtit d’une complexion délicate”), ma non a P (“on jest wielki myśliciel, a przy tym taki słabowity”), di cui E forniva invece una traduzione letterale (“He’s a great thinker, but a physical weakling”). La versione francese viene peraltro riprodotta anche quando poco chiara o palesemente infelice: ad esempio, nella frase “tu sai come le... come si chiamano... le donne smantellino il funzionamento del mio spirito” è incomprendibile l’incertezza di fronte a una parola semplice come “donne”, incertezza mutuata passivamente dall’inesatta traduzione francese (“tu sais comme les... comment dit-on... les femmes démantèlent le fonctionnement de mon esprit”), e certamente meglio sarebbe stato seguire la versione inglese (“you know what a terribly distracting influence all ‘my women’, as they’re called, have on my mind”), più logica e perfettamente aderente all’originale (“Wiesz, jak okropnie rozpraszająco działają na mój umysł te wszystkie tak zwane ‘moje kobiety’”). Anche i campi metaforici presenti nelle espressioni figurate corrispondono sempre a quelli francesi (p. es., “jeszcze jeden ciężar zwała się na mnie”, reso fedelmente da E con “one more burden falls on my shoulders”, diventa “avrò una bocca in più da nutrire”, corrispondente a F: “je vais avoir une bouche de plus à nourrir”, mentre un generico “spracowane bydło” – E: “a worn-out beast of burden” – si specializza in una “grossa vacca da latte”, come in F: “vache à lait”), talvolta non senza effetti bizzarri, come quando, nel-

¹⁸ Nella versione pubblicata su “Sipario” si aveva un ancor più letterale “facendo commercio delle mie grazie”.

la resa dell'immagine "niż być specjalistą, chodzącym w kieracie z kłapami na oczach", fedelmente trasposta in E con "than to be a specialist going around and around in a treadmill with blinders on your eyes", compare inopinatamente un animale esotico, il cammello, peraltro non comunemente associato alle macine da mulino (I: "la specializzazione che fa girare la gente come cammelli dagli occhi bendati attorno a un mulino"; F: "tourner perpétuellement comme un chameau aux yeux bandés autour de son moulin").

Gli esempi fatti finora sono sufficientemente eloquenti su quale sia la 'falsariga' seguita dalla Maraini. È la versione francese, non quella inglese, a costituire il prototesto della versione italiana. Ma le sorprese non finiscono qui. L'analisi mostra infatti inequivocabilmente che si tratta di un prototesto esclusivo, seguito persino quando la distanza dalla traduzione inglese è assai maggiore rispetto agli esempi sin qui riportati. Tre sono i casi più emblematici. La Maraini si attiene al prototesto francese – e non a quello inglese, pur sapendolo "letterale" – anche quando: 1) in F la frase, pur mantenendo immutata la sostanza del contenuto semantico, viene amplificata con l'aggiunta di particolari inesistenti in E; 2) quando le due versioni, F ed E, presentano un contenuto informativo diverso non per quantità, ma per sostanza; 3) quando in F vengono aggiunte ex nihilo frasi o interi dialoghi. Alcuni esempi:

1. "Malowałam, miałem duży talent do muzyki", tradotto fedelmente in inglese ("I used to paint, I had great talent for music"), si trasforma in un molto più specifico "dipingevo all'acquarello, suonavo il pianoforte in maniera squisita" (F: "Je faisais de l'aquarelle, je jouais du piano de façon charmante"); "mój mąż zginął na szubienicy" (E: "my husband died on the gallows") è parafrasato in "mio marito ha finito i suoi giorni dolcemente dondolando al vento, appeso ad una corda su un patibolo" (F: "mon mari a fini ses jours doucement balancé par le vent en haute d'une potence"); "jedną z setek tysięcy zrujnowanych rodzin" (E: "one of hundreds of thousands of ruined families") sulla scia del testo francese diventa in italiano un precisissimo "trecentottantacinquemiladuecentodiciassettesimo esemplare di una famiglia rovinata", e "jestem ulicznica" (E: "I'm a streetwalker") si amplifica in un arzigogolato "peripateggio, insomma, perché sono una peripaticante [sic]" (F: "Je péripatéticie, vous comprenez, je suis péripatéticienne").

2. Il marito della madre, un semplice falegname (P: "stolarz"; E: "carpenter"), in italiano diventa un "ebanista" (da F: "ébéniste"); "robotnik" è reso correttamente in E come "factory worker", mentre in italiano si ha "sterratore" (F: "terrassier"); il teatro "Iluzjon" (E: "Illusion") di cui è direttore Cielęciewicz/Bovidsky viene ribattezzato "Contemporaneo" (F: "Contemporain"), e sorte analoga conosce il locale "Excelsior", ribattezzato "Sfinge" (F: "Sphinx"); il "dżemper" (E: "jumper") che la madre fa a maglia diventa una "piccola liseuse" (F: "petite liseuse"), mentre "okropny dramat" (E: "horrifying drama") si trasfigura in un "bellissimo dramma naturalista" (F: "un beau drame naturaliste"). E sul finire del primo atto, la madre

rivela di aver avuto ben nove amanti, di cui tre contemporaneamente, come in F, e non – come in P ed E – soltanto tre.

3. La frase “ma non devo dimenticare che l’ho dimenticato”, contenente un gioco linguistico – una cervelotica figura etimologica – analogo a quello citato poco sopra, è presente solo nella versione francese (“mais il ne faut pas que j’oublie que je l’ai oubliée”), così come dalla versione francese derivano, nel terzo atto, alcune aggiunte semanticamente molto marcate, che imprimono alla pièce di Witkiewicz significati e toni alquanto particolari: il grido finale dell’operaio “basta con la psicanalisi decadente” (F: “assez de psychanalyse décadente”) e due sequenze di battute stranianti la cui ferrea ma ‘assurda’ logicità si basa sulla rottura del continuum spazio-temporale originata dalla presenza in scena dei genitori di Leon da giovani (come Sconosciuto e Sconosciuta). Sequenze di battute che sono: l’ironica replica di Leon alla madre/Sconosciuta incinta, preoccupata per la sparatoria in corso: “non rischi certo di abortire, mamma, dato che io sono qui” (F: “vous ne risquez pas de faire une fausse couche puisque je suis là”), e quella successiva del padre/Sconosciuto: “Neanche io posso morire per pistola dato che devo essere impiccato” (F: “en ce cas, je ne peux pas être revolvérisé puisque je dois être pendu”); e, più avanti, l’analogo ragionamento della madre/Sconosciuta: “A me non può sparare, Jo. Se mi uccidesse, non nascerebbe. E se non nascesse, come farebbe a spararmi?” (F: “mais tu ne comprends pas que, moi, il ne peut absolument pas me tuer? Imagine qu’il me tue, il ne naîtrait pas. Et s’il n’était pas né, comment pourrait-il me tuer?”), e la conseguente battuta del padre/Sconosciuto “Ma sei proprio sicura che è lui che porti nella pancia?” (F: “mais es-tu sûre que c’est lui que tu portes?”).

In tutti questi casi, così come nei precedenti, appare evidente che la versione inglese non è stata minimamente presa in considerazione, e ciò malgrado la Maraini sapesse bene che si trattava di una versione “letterale”, perfettamente aderente all’originale. È più che lecito, di conseguenza, dubitare della buona fede di quanto scritto nella nota sulla traduzione.

Stando a quanto sin qui mostrato, *Commedia ripugnante di una madre* sembrerebbe una ritraduzione della versione francese. Eppure, ad un’analisi più approfondita si vede che non tutte le divergenze dall’originale sono riconducibili all’adattamento di Koukou Chanska e François Marié. Vi sono punti in cui la versione italiana si discosta sia dall’originale, sia dalle due traduzioni consultate dalla Maraini. Prendiamo la frase seguente: “dług u księgarza – 150, za książki z biblioteki – 50, pokój – 200. I to wszystko dla tego tak zwanego kształcenia się”, fedelmente resa in E con “one hundred and fifty to the bookstore, fifty for overdue library books, two hundred for the room. And all of it for the sake of what passes for an education”, diventa in italiano: “per una lavagna: centocinquanta talleri; libri: cinquanta talleri; inchiostro tre talleri. E tutto questo per la cosiddetta educazione filosofica”. Da dove vengono le sostituzioni? In F compare “l’ardoise” e l’“éducation philosophique”; però l’inchiostro e i talleri non figurano in nessuna versione. Si tratta dunque, con tutta evidenza, di una

innovazione attribuibile alla Maraini. Non è l’unica, né tra le più significative.

Si veda la seguente serie di interpolazioni e scelte traduttive autonome, evidenziate in corsivo: “czyż Dorota nie widzi, nie czuje, że ja się męczę, okropnie męczę. Ja nie mogę już pracować, a on – on ciągle zajęty” (E: “Can’t you see I’m suffering, can’t you tell I’m really suffering horribly? I can’t go on working like this any more, and then just look at him – he’s busy all the time”; F: “Ne voyez-vous pas, ne sentez-vous pas que je sue sang et eau, que je me tue à la tâche, pendant que le jeune monsieur s’isole toujours davantage dans sa tour d’ivoire”) diventa “non lo vedi che sudo sangue e acqua, che *ho le dita ormai senza carne* a furia di lavorare per *quella piattola di mio figlio?*”, dove l’espressione “sangue e acqua”, assente in P ed E, è presa pari pari dal testo francese, ma le dita scarnificate e la piattola sono aggiunte dalla Maraini, evidentemente a fini espressivi. E poi “è meglio *saperlo morto dentro una bella bara pulita* e conservare un bel ricordo”, che amplifica con un’immagine icastica un piano “lepiej mieć dobrą pamięć o synu” (E: “it’s better to have happy memories about your son”; F: “il vaut mieux garder un bon souvenir de son fils”); “non ha *una cicca*”, che rafforza in cifra espressiva un neutro “właściwie nie ma nic” (E: “she literally doesn’t have a thing”; F: “pour tout dire, elle n’a rien”); “fai *schifo*” per “jesteś niesmaczny” (E: “you’re acting in poor taste”; F: “Tu es dégoûtant”) e “fa *schifo*” per “to jest wstrętne” (E: “It’s just dreadful”; F: “C’est abominable”); un cruento “ti faccio *schizzare il cervello dalle orecchie*”, che inasprisce ulteriormente un già forte “zastrzelę ojca jak psa” (E: “I’ll shoot you like a dog”; F: “je vous abats comme un chien”); e altre analoghe enfatizzazioni, quali “Sofia e io lavoriamo *come negri*” per “razem z Zosią pracujemy” (E: “Sophie and I are both working”; F: “Nous travaillons tous les deux, Sophia et moi”) o, laddove Dorota prega la madre di smettere di bere, l’aggiunta “*come una foca*”.

La traduzione indiretta non esaurisce perciò i casi di discrepanza tra originale e versione italiana. Si nota, nei casi citati, una scelta costante in direzione di una maggiore espressività e colloquialità, con sostituzioni e aggiunte che calcano i toni, inaspriscono le immagini; e la frequenza di simili riscontri induce a pensare a una precisa strategia traduttiva, o, per meglio dire, di adattamento. Vi è uno spazio di autonomia entro cui la Maraini opera, modificando la lezione del testo in maniera arbitraria, ma non casuale, non immotivata. Le divergenze tra I e F sin qui riportate sono solo una parte, e – come vedremo – la scelta espressiva è solo una delle dominanti sottese ai cambiamenti rinvenuti. Per comprendere il contesto entro il quale tali cambiamenti non solo sono, ma possono essere concepiti, occorre tuttavia considerare dapprima il rapporto prototesto/metatesto che si attiva negli altri due tipi di traduzione, la cui presenza abbiamo rile-

vato nell'operazione della Maraini. È dalla combinazione di queste caratteristiche che nasce *Commedia ripugnante di una madre*.

L'eco di un ego: la traduzione d'autore

La traduzione d'autore suscita ultimamente un crescente interesse.¹⁹ Un tempo essa era fatta oggetto d'indagine dagli studiosi di un dato autore e analizzata e valutata nel contesto della produzione di questo; ora è guardata con attenzione anche dai traduttologi. Accanto al tradizionale approccio critico si va affermando un nuovo interesse teorico per questo tipo di traduzioni: alla base vi è quello che viene talora chiamato un 'creative turn' negli studi sulla traduzione letteraria, non più considerata come un'attività meramente derivata, necessariamente inferiore rispetto alla scrittura di primo grado, bensì valorizzata nella componente di creatività, di inventiva, che il processo traduttivo richiede. Sotto questo aspetto il traduttore-artista si trova in una condizione privilegiata rispetto al traduttore-artigiano, non solo (e, vorrei dire, non tanto) per le sue abilità e competenze letterarie, quanto soprattutto a livello di *auctoritas*: al traduttore-autore sono concesse cose che a un normale traduttore difficilmente verrebbero perdonate. L'ideologia che tradizionalmente sovrintende all'attività del traduttore – modestia, invisibilità – risulta in molti casi sovvertita. L'autore-traduttore sceglie spesso e volentieri la strategia della visibilità.

È quanto avviene in *Commedia ripugnante di una madre*, come già fa capire la citata nota sulla traduzione. Tra le virtù di chi l'ha scritta non vi era certamente la modestia. Il giudizio negativo espresso sulle versioni inglesi e francesi si estendeva infatti all'opera stessa di Witkiewicz, inizialmente sospettata di essere “un polpettone teatrale ravvivato solo da alcune trovate ingegnose” (“e io diffido molto dei testi composti solo di trovate”, ci teneva a far sapere la Maraini),²⁰ con una premura piuttosto insolita per un traduttore, al quale non è richiesto di esplicitare i suoi giudizi critici. Bontà sua, poche righe più sotto ella tranquillizzava il lettore ammettendo che la pièce di Witkiewicz non era poi così “noiosa e stucchevole” come le era sembrata inizialmente, e terminava informando di avere infine addirittura “provato piacere nel tradurre la commedia”.²¹ Nell'emergere pos-

¹⁹ Tra le iniziative più recenti vd. p. es. il volume miscelaneo *La traduzione d'autore*, a cura del Corso di laurea specialistica in “Traduzione dei testi letterari e saggistici”, Pisa, Edizioni Plus-Pisa University Press, 2007 o il convegno “The Author-Translator in the European Literary Translation” (28 giugno – 1 luglio 2010, università di Swansea, Galles).

²⁰ D. Maraini, *Nota sulla traduzione di Matka*, cit.

²¹ Ivi, p. 6.

sente e sfrontato dell'io del traduttore – non mediatore ma giudice, non subalterno ma pari grado – si manifesta chiaramente il carattere d'autore della versione.

'Eco di un'eco' la traduzione indiretta; 'eco di un ego', potremmo dire, la traduzione d'autore. O anche, utilizzando un termine preso a prestito da Meschonnic, 'attività trans-narcisistica', oltre – e forse prima ancora – che translinguistica e transculturale.

L'eco di una voce: la traduzione teatrale

L'illuminazione in seguito alla quale la Maraini cambia idea sul valore della pièce ha luogo quando scopre "al di sotto della mortificante traduzione inglese e del volgare adattamento francese la voce dell'autore".²² La voce: non è casuale l'occorrenza di questo termine. "In uno dei rari articoli sulla traduzione per gli attori, Robert Corrigan sostiene che il traduttore deve sempre *udire* la voce che parla", ricorda Susan Bassnett.²³ La Maraini va oltre: "Poi, una volta finito di tradurre, ho cominciato a ricomporre il testo come se lo scrivessi io [di nuovo l'io...] ma con la voce dell'autore, nelle orecchie, cercando di ritrovare il 'tono' giusto".²⁴ Voce, tono, ricomposizione del testo: è evidente che siamo di fronte a un'operazione diversa da una normale traduzione, e non solo per l'imporsi di un ego concorrenziale rispetto a quello dell'autore. Balza agli occhi la natura teatrale del campo associativo evocato dalla terminologia usata. Sbaglierebbe chi desse per scontato che il metodo usato nel tradurre testi per il teatro sia, o debba necessariamente essere, lo stesso di quello impiegato per tradurre, poniamo, prosa narrativa. Ciò che contraddistingue un testo drammatico è la sua incompletezza sostanziale: esso non è cioè una unità conchiusa, fine a se stessa, ma qualcosa che si realizza pienamente solo nel momento della rappresentazione. La semiotica del teatro ci insegna che il testo scritto è solo uno degli elementi della performance e che tra testo drammatico e testo spettacolare esiste "un complesso di reciproci vincoli che costituiscono una poderosa *intertestualità*. Ogni testo porta le tracce dell'altro".²⁵ Il traduttore stesso è posto così di fronte a una scelta fondamentale: trattare l'originale come un qualunque testo letterario oppure cercare di tradurlo

²² Ivi, p. 5.

²³ S. Bassnett-McGuire, *La traduzione del teatro*, in Ead., *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 150-151.

²⁴ D. Maraini, *Nota sulla traduzione di Matka*, cit., p. 6.

²⁵ K. D. Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 218.

anche nella sua funzione, come elemento di un sistema più complesso, che deve essere completamente ricreato.²⁶ In questo caso il testo è messo in relazione con la rappresentazione e la traduzione interlinguistica si arricchisce di implicazioni intersemiotiche.

La scelta della Maraini è chiara: ella traduce pensando alla rappresentazione. Lo stretto rapporto, addirittura l'interdipendenza, che sussiste qui tra metatesto drammatico e metatesto spettacolare, è suggerito anche dalla riproduzione del cartellone dello spettacolo accanto al frontespizio nell'edizione Bulzoni. La rappresentazione peraltro *precede* il testo definitivo della traduzione. E sappiamo che quest'ultima non solo era stata commissionata da Bonacelli,²⁷ ma era proceduta a stretto contatto con il lavoro del regista, come rivelava Missiroli stesso nel "discorso sulla regia", nel quale si soffermava sulla "libertà della Maraini di fronte al testo" e sulla "collaborazione [dello stesso Missiroli] e anche degli attori con lei per questo verso".²⁸ Si indovinano due fasi di rielaborazione traduttiva: la prima – 'di scrittoio' – ad opera della Maraini, la seconda – 'di scena' – operata insieme al regista e alla troupe. Il testo italiano che noi oggi leggiamo è il risultato finale di queste due fasi.

Le dominanti dell'adattamento

Vediamo dunque nel dettaglio quali sono questi spazi di 'libertà' che, complici anche Missiroli e la sua compagnia, la Maraini si prende, cercando di individuare le regole generali che li governano. E partiamo ancora

²⁶ S. Bassnett, *La traduzione del teatro*, cit.

²⁷ Lo dice nella "nota sulla traduzione", dove afferma anche di aver terminato la traduzione in soli quindici giorni e "naturalmente senza compenso". Nella pagina a fianco, in basso, il nome della Maraini figura però in corrispondenza del copyright, accompagnato dalla scritta: "Tutti i diritti, compresi quelli di rappresentazione, radio e telediffusione sono riservati". A intenditor di SIAE poche parole... E a chi intenditor non fosse, bastino quelle di Anton Maria Raffo: "È appena il caso di far notare che il fenomeno della ritraduzione si basa, nel caso della letteratura teatrale, su un concreto movente economico: chi firma la traduzione di un testo destinato, oltreché alla stampa, a rappresentazione, riscuoterà, in aggiunta al modesto compenso che l'editore gli corrisponde per la traduzione, anche i bordere della SIAE, sovente assai più cospicui. Ciò spiega come mai autori drammatici anche di lingue più diffusamente conosciute del polacco vengano spesso ritradotti ex-novo, di solito da persone del giro teatrale, quando non dagli stessi registi" (A. M. Raffo, *Qualche considerazione sulla presenza della letteratura drammatica polacca in Italia nei tempi recenti*, in *La letteratura polacca contemporanea in Italia. Itinerari d'una presenza*, cit., 1994, p. 80).

²⁸ *Discorso sulla regia*, cit. p. 10.

una volta dalla *Nota*, nella quale ella afferma, a proposito del "tono" di Witkiewicz, "ripescato in mezzo alla valanga di parole messe insieme secondo una tecnica letteraria oltremodo artificiosa" (di nuovo un giudizio distruttivo proveniente dalla Maraini-autore), che questo "andava reinventato, anche sul piano del ritmo, mettendo in piedi e ritagliando il testo secondo la sensibilità del linguaggio teatrale italiano d'oggi".²⁹ Indicazioni importanti, queste, che ci rivelano le dominanti intenzionali del lavoro di adattamento operato dalla Maraini; dominanti intenzionali confermate peraltro dall'analisi comparativa plurima, che riconosce proprio nella velocizzazione del ritmo e in una particolare connotazione del tono, del linguaggio, smaccatamente contemporaneo e disinibito, le principali direttive lungo cui procedono gli interventi di adattamento.

La Maraini lamenta in Witkiewicz una certa prolissità, una verbosità di fondo deleteria ai fini della performance. Così, per rendere il ritmo più serrato, non esita ad operare ampi e numerosi tagli. Viene addirittura eliminato un personaggio, la baronessa Józefa, sorella della madre, che nell'originale (e anche in E e F) veniva menzionata nel monologo d'apertura e pronunciava alcune battute nell'epilogo.³⁰ La "valanga di parole" dei monologhi è per lo più abbreviata, talvolta anche scomposta e ricomposta, oppure frazionata tramite brevi battute a carattere interlocutorio di altri personaggi, con l'unica funzione di spezzarne l'eccessiva lunghezza. Soprattutto le lunghe tirate filosofiche di Leon vengono riassunte e ridotte all'essenziale. È evidente la preoccupazione dell'effetto scenico, di una maggiore dinamicità della partitura, anche se non sempre è facile cogliere la ragione dei tagli. Non si capisce per esempio la soppressione delle prime righe del monologo iniziale della madre (riprodotte invece sia in E sia in F), che significativamente introducevano sin da subito nel mondo drammatico rappresentato – in forma verbale passiva, evocati da un altro personaggio – le figure del figlio "vampiro" (peraltro immediato e fondamentale rimando intertestuale alla *Sonata dei fantasmi* di Strindberg)³¹ e del marito, che si manifesteranno poi in forma verbale attiva e fisica. Né è giusti-

²⁹ D. Maraini, *Nota sulla traduzione di Matka*, cit.

³⁰ Il personaggio di Josepha, baronessa del Porcily, era presente nella versione pubblicata su "Sipario", ma il suo ruolo non figurava invece nel cartellone dello spettacolo riprodotto nell'edizione Bulzoni. Se ne può dedurre che si tratta di un taglio deciso insieme al regista.

³¹ Nell'originale la madre menziona esplicitamente l'opera di Strindberg nel corso del I atto, definendola geniale, ma la Maraini espunge la frase. Lo stesso fa con il riferimento agli *Spettri* di Ibsen, citati dalla madre nel II atto a proposito della rassomiglianza tra padre e figlio.

ficabile la soppressione della battuta della madre “to potworne, co on mó-wi”, che lascia irrelato il “niente affatto, mamma” con cui Leon riprende la parola.³²

Oltre che la struttura del dramma, l’adattamento della Maraini investe in maniera massiccia e sostanziale la lingua parlata dai personaggi. Abbiamo già detto delle modifiche mirate ad accrescerne la forza espressiva, vivacizzando il tono e togliendogli una certa patina libresca. Possiamo riportare altri esempi che vanno in una direzione analoga attraverso:

1. interventi di concretizzazione, come quando un generico “zarabiać w zupełnie bezmyślny sposób” (E: “take any old job just to make money”; F: “gagner ma vie d’une façon stupide”) diventa “vorresti forse che [...] mi mettessi a guadagnare la vita impiegandomi alle Poste o facendo lo sterratore?”; la “kolacja [...] zimna” (E: “some cold snacks”; F: “un repas froid”) portata in tavola nel secondo atto si precisa in “un po’ di pollo freddo, delle acciughe, dei cetrioli”; i lavoretti a maglia della madre – “robótki” (E: “knitting”; F: “tricots”) – diventano “pedalini e canottiere”; e “sama jedna w tym łózkę paradnym” (E: “lying alone in that luxurious bed”; F: “toute seule dans ce grand lit de parade”) diventa “in quel grande letto di parata, fra due lenzuola gelate”, dove l’elemento della solitudine non è esplicitato ma evocato con forza dal particolare sensoriale;

2. introduzione di modi di dire figurati, che danno un colorito colloquiale al linguaggio dei personaggi: “mi sento un pesce fuori dell’acqua” riassume in modo essenziale una frase più lunga e pianamente descrittiva: “wszystko takie jest obce i straszne, jakby nie z tego świata” (E: “everything’s so strange and frightening, like something from another world”; F: “je me sens une intruse. Tout m’y paraît hostile, étranger”); “mi è venuta la pelle d’oca” traduce “mnie samej niedobrze się robi” (E: “I’m beginning to feel sick myself”; F: “je commence à me sentir mal à mon tour”); “già da un anno i modi di mia figlia mi fanno venire il mal di pancia” traspone metonimicamente (l’effetto per la causa) “moja córka od roku już mi się nie podoba” (E: “I haven’t liked the way my daughter’s looked for the past year”; F: “les façons de ma fille me déplaisent”); e “klempa” (E: “slut”; F: vioque) è tradotto ora come “vecchia gufa”, ora come “vecchio pollo da brodo”.

C’è un altro elemento che balza nettamente agli occhi nel linguaggio, ed è la sua caratterizzazione in senso volgare. Turpiloquio, fraseologismi di bassa lega, espressioni da trivio. Solo sporadicamente la Maraini trova l’espressione scurrile già nel testo francese, e allora si limita a riprodurla,³³ nella gran parte dei casi opera di propria mano. E sono tutti i personaggi –

³² Ma in questo caso si tratta con ogni probabilità di un involontario salto di rigo (uno dei non rari errori redazionali di cui si diceva alla nota 1, poiché la battuta è invece presente su “Sipario”: “Dici sempre delle mostruosità”).

³³ In tali casi l’espressione italiana compare in tondo; dove invece risulta essere un’aggiunta autonoma della Maraini, viene evidenziata in corsivo.

ovvero tutta la pièce – ad essere connotati in tal senso. Il carattere *niesmaczny* che nell'originale era soprattutto nelle situazioni e nei comportamenti, viene esteso e potenziato nel linguaggio. Questa irruzione di elementi osceni o triviali nei discorsi e nella caratterizzazione stessa dei personaggi (p. es. al padre di Leon viene attribuita dalla Maraini una "libidine scatenata" in luogo di una "otwarta zbrodnia" – E: "out-and-out crime"; F: "crapulerie bien voyante" –, ed egli si ritrova anche, chissà perché, "una voglia di porco sul labbro di sopra") doveva essere del resto in un nesso molto stretto con certe scelte extratestuali, di regia, tramandate sino a noi dai resoconti dello spettacolo: da Corrado Augias apprendiamo p. es. di un Leon rappresentato come "un 'filosofo' che pronunciasse sentenze immortali grattandosi i genitali o succhiando un lecca-lecca" e del modo osceno che egli ha di porgere quel lecca-lecca alla fidanzata, nonché del padre di Sofia che, parlando, inzuppa dei biscotti nel cappuccino e li sugge rumorosamente, ed esce di scena con una pernacchia,³⁴ mentre Enzo Siciliano evidenzia la scelta di rappresentare Lucyna Beer, l'amante di Leon, come un travestito e vede in *Commedia ripugnante di una madre* "quasi una parossistica cerimonia funebre, dove i parenti dell'estinto avevano perduto la bussola, e cercavano di connettere decorosi gesti di dolore mentre le mani e le braccia, le gambe e la schiena scivolavano imprevedibilmente nell'osceno".³⁵

Nel monologo iniziale della madre troviamo già numerosi esempi delle scurrilità più frequenti: basta arrivare al terzo rigo per imbattersi nella frase "la mia vita procede a calci in culo come un incubo", che traduce "zycie moje przemyka jak sen okropny" (E: "floating by me like a nightmare"; F: "ma vie file à tout berzingue comme un cauchemar"), e per rafforzare l'effetto la Maraini inserisce nel periodo anche l'imprecazione "*porca la miseria*"; la stessa parte anatomica citata sopra ritorna poco più avanti quando, parlando del figlio, ella esprime il desiderio "se almeno *appiccicasse il suo bel culo* a una vera sedia per un vero lavoro", che traduce "żeby przynajmniej zabrał się do jakiejś pożyteczniejszej pracy" (E: "If only he'd do something more worthwhile"; F: "Si au moins il se collait à un vrai boulot"), mentre un'altra imprecazione – "E io intanto *che cavolo* sono diventata?" – la troviamo in luogo di un concisissimo "A ja?" (E: "And what about me?"; F: "Et moi, pendant ce temps-là, qu'est-ce que je suis devenue?"), e un'altra ancora più volgare quando ella esclama: "co za szkoda, co za szkoda" (E: "What a pity! What a pity!"; F: "Quel dommage!

³⁴ C. Augias, *Il delirio di un mondo in agonia*, "Sipario", XXV (1970), n. 285, p. 15.

³⁵ E. Siciliano, *Orient Express, cocaina, donnine di lusso. Un'ossessiva cerimonia funebre*, Ivi, p. 16.

Quel dommage!”), tradotto con “che peccato, che peccato *di merda*”. Solo in alcuni casi la volgarità è un portato diretto del prototesto francese: “może to da mi siłę przetrzymania jeszcze gorszych rzeczy, które mnie czekają” (E: “maybe it will give me the strength to endure still worse things that are in store for me”) diventa “ho da affrontare ancora tante vaccate” (in F si aveva “les vacheries”), espressione grossolana che, variata, ritorna – ma autonomamente – poco più avanti nell’esclamazione “Dio questa vacca di solitudine” (P: “Ach ta wieczna samotność”; E: “Oh – this eternal loneliness”; F: “Ah! Cette solitude éternelle”).

Gli esempi citati mostrano come la Maraini, pur procedendo sempre sulla falsariga della versione francese, innesti talora su quel corpo un elemento di volgarità nuovo. Da notare che Witkiewicz prescriveva due toni nei discorsi della madre: uno “grossolano ed essenziale”, l’altro “distinto e superficiale”, usato per lo più nel rivolgersi alla serva Dorota. La Maraini, a differenza dei traduttori inglesi e francesi, neutralizza questa distinzione diastratica, livellandola verso il basso. L’alternanza dei registri richiesta dal gioco delle convenzioni sociali viene annullata, la baronessa si esprime con la trivialità di una cafona, e la frase in cui ella si chiede dov’è andata a finire la sua buona educazione e la sua finezza aristocratica viene coerentemente espunta. Due esempi tratti dal primo dialogo tra la madre e Dorotea, dove la Maraini inserisce immagini grossolane ed espressioni triviali: “Znowu mi się przypomniał mój mąż” (E: “something reminded me of my husband again”; F: “le souvenir de mon mari me remonte à la mémoire”) diventa “La memoria di mio marito *mi rigurgita in gola*”, mentre la definizione del medesimo marito come “prawdziwym rycerzem fortuny – un vrai chevalier de fortune” (E: “he was a real soldier of fortune – un vrai chevalier de fortune”; F: “un vrai chevalier de fortune, quoi!”) acquista una coda esclamativa tutt’altro che distinta: “Un vero cavaliere di fortuna, *cavolo!*” Notabene: nell’originale e nella fedele versione inglese la baronessa pronunciava la medesima espressione in due lingue, polacco/inglese e francese, essendo quest’ultimo un marchio della sua educazione; nella versione italiana invece impreca.

Abbiamo un vasto campionario di sconcezze sparso lungo tutta la pièce. Ecco alcuni esempi ulteriori, raggruppati per così dire a tema, a partire da quello scatologico, assai frequente:

1. “Ma per i Leonardo da Vinci, è *merda!*” deriva dalla frase francese “mais pour les Léonard de Vinci, bernique!”, traduzione errata dell’originale polacco (“ale geniusza tej miary, co Leonardo da Vinci, nie ma”), riprodotto invece correttamente nella versione inglese (“but there’s no genius of the caliber of Leonardo da Vinci”); “jestem zarżnięty” (E: “washed up”; F: “sur le flanc”) è reso con “sono nella *merda*”, e “jest jakie wyjście?” (E: “is there a way out?”; F: “il y a une sortie?”) con “si potrà uscire da questa *merda* di posto”. In alcuni casi, come detto, l’espressione

volgare è mutuata dal testo francese: "świństwo" (E: "really rotten") è reso con "un immondo merdaio" (F: "un fameux merdier") e "świństwo jest wszystko" (E: "what an obscene mess it all is") con "mondo merdoso" (F: "une belle merde"), mentre "Masz skłonność do długich przemów, a to nudzi publiczność" (E: "you show a tendency to give long speeches, and this bores the audience") si trasforma con metafora scatologica in "modera la tua diarrea verbale, figlio! Rompe le scatole agli spettatori" (F: "modère ton penchant pour la diarrhée verbale. Ça rase les spectateurs").

2. La frase "Pleciesz bzdury, Leonku – to są truizmy", di tono piuttosto letterario, diventa "Tu racconti delle *stronzate* Leon" (E: "nonsense"; F: "balivernes"); un semplice "O nie" (E: "oh, no"; F: "cent fois non") è amplificato in "ma è un suicidio *da stronzi*"; e "Moje życie normalne było męczarnią" (E: "My normal life was simply torture to me"; F: "Mon existence quotidienne était un long supplice") è reso con "Era diventata talmente *stronza* la mia vita", peraltro assai poco perspicuo, data l'estensione metaforica dell'epiteto in questione.

3. "Tego całego psychologicznego babrania się w nieświeżych bebechach" (E: "all this wallowing in stale emotional entrail-twisting"; F: "tous ces gratouillages psychologiques au fond de tripes avariées") è semplificato in "questi psicologismi *del culo*",³⁶ mentre "Masz więc pan w papę za to głupie gadanie" (E: "here's a chip off your old block for your stupid yakking"; F: "tenez donc!") è ridotto a un essenzialissimo "*vaffanculo*".

4. Varie volte occorre il verbo "fottere" e derivati: "mi è costato *un fottio* in sentimenti e in denari" per esempio traduce "ileż uczucia, czystego uczucia on mnie kosztował" (E: "how many emotions, how many beautiful emotions I've wasted on him"; F: "combien de sentiment – et quel sentiment – il m'a coûté"); ma per lo più in questi casi si tratta di calchi dal francese: "tutto è fottuto" per "Wszystko przepadło" (E: "everything's collapsed") è una traduzione letterale di "tout est foutu"; "Ma che cosa me ne fotte?" per "A co mnie to może obchodzić?" (E: "what's that to me?") si modella su "qu'est-ce que j'ai à en foutre"; e "nessuno si fotte di rispondermi" per "Nikt nie wie" (E: "Nobody knows") deriva da "personne n'est fichu de me répondre".

Vi sono poi altre espressioni triviali che ricorrono una sola volta nel testo: si va dalla "*cazzata*" che traduce "bzdura" (E: "nonsense"; F: "platitude") all'elaborato "quando facevi il salame e andavi in giro a *rompere i coglioni* a mezzo mondo" per "Kiedyś był jeszcze ciamkaczem" (E: "when you were a little kid"), dove la prima proposizione è una traduzione letterale da F ("quand tu faisais l'andouille"), mentre la seconda è aggiunta di sana pianta dalla Maraini, fino al grossolanamente diretto "una mercenaria del sesso, altrimenti detta una *puttana*" per l'eufemistica "Dziewczyna lekkich obyczajów" (E: "a girl of the streets"; ma in F si aveva "une grue"),

³⁶ Nella versione pubblicata su "Sipario" (p. 56) si aveva un più colorito "grattamenti psicologici alle chiappe del culo".

dove il turpiloquio è addirittura pleonastico, dunque con mera funzione espressiva, e nessun valore informativo aggiuntivo. Dal testo francese deriva invece “E questo lavandino che si permette di scorreggiare su tutto” (F: “et cete lavette qui se permettait de lâcher ses vents sur tout ça”) per “I to bydlę żarty jakieś jeszcze śmiało tu robić” (E: “and that swine dared to make jokes like that here”).

Per capire il contesto di questa operazione sul linguaggio, occorre considerare i profondi mutamenti sociali e di costume, anche linguistico, che ebbero luogo in quegli anni. Siamo all’indomani del Sessantotto, con il costume stava cambiando radicalmente il modo di esprimersi, e il turpiloquio era percepito come un elemento di rottura, di ribellione rispetto a schemi – linguistici, sociali, di genere – coattivi e sacralizzati, fondati su un ampio ricorso al tabù. La pièce di Witkiewicz di tabù ne rompeva molti: una madre alcolizzata e morfinomane con turbolenti trascorsi erotici, un figlio ruffiano e spia, una moglie prostituta e cocainomane. Ma lo stile di Witkiewicz, se trasposto su un registro equivalente, doveva suonare ancora troppo ‘letterario’, un linguaggio da museo, non ‘contemporaneo’. Questo forse il motivo del dispregio della fedele versione inglese da parte della Maraini, che a distanza di anni scrive: “il teatro si avvale contemporaneamente della lingua scritta e della lingua parlata. Il teatro parte da uno scritto che poi deve andare in bocca agli attori e quando viene pronunciato in scena diventa lingua parlata. [...] Non può essere letterario, la letterarietà in teatro è la morte, proprio non funziona. [...]”³⁷ Vale la pena citare, in questo contesto, due ulteriori modifiche: una in cui Leon viene definito “feroce coi preti”, anziché con chi gli è più vicino (P: “okrutnym wobec najbliższych”; E: “cruel toward those nearest to him”; F: “féroce avec ses proches”), aggiungendo così alla sua caratterizzazione un tocco di italico anticlericalismo; l’altra in cui le “democrazie zuccherate” (P: “mdła demokracja”; E: “mealy-mouthed democracy”; F: “démocraties sucrées”), definite da Witkacy “wcielenie fałszu” (E: “a big lie”; F: “le mensogne incarné”), diventano qualcosa “di autoritario e di bigotto”, evocando scenari politici più moderni e nostrani.

Conclusioni

Non si può che essere d’accordo con Pietro Marchesani quando deplora la “pessima usanza – di solito riservata alle letterature di minor prestigio – di

³⁷ D. Maraini, *Traduttrice d’Autore e Autrice tradotta*, in *La traduzione d’autore*, cit. p. 90.

tradurre da versioni in altre lingue".³⁸ In questo caso, tuttavia, la traduzione indiretta – condotta, come si è dimostrato, sull'adattamento francese di Koukou Chanska e François Marié, e non sulla versione inglese – non è sufficiente a spiegare gli scarti esistenti tra l'originale polacco e la versione italiana. Al di là degli errori di traduzione, pur presenti e imputabili in parte a un'errata mediazione del prototesto di riferimento, in parte a un'errata comprensione dello stesso ad opera della Maraini, ma sui quali non si è ritenuto utile né interessante soffermarsi,³⁹ l'analisi ha mostrato chiaramente che la Maraini si discosta spesso dalla normale prassi traduttiva, rimodellando il testo in maniera autonoma fino a creare un vero e proprio adattamento (di un adattamento). E che tale modo di operare, determinato da fattori attinenti sia al soggetto traducevole sia all'oggetto della traduzione (rispettivamente il suo carattere d'autore e la sua destinazione teatrale), come anche da determinati processi linguistico-sociali, ha una sua coerenza, assume valore di procedimento, e, pur portando a risultati talora assai distanti dall'originale, si giustifica in virtù della funzione che il testo tradotto viene chiamato a svolgere nel sistema di arrivo. *Commedia ripugnante di una madre* non è – per dirla con Edward Balcerzan⁴⁰ – una "posizione zero", ma un testo che ambisce a svolgere un ruolo di innovazione nella cultura d'arrivo: "se la traduzione di un testo – scrive Meschonnic – è strutturata-recepita come un testo, funziona come 'testo', è la scrittura di una lettura-scrittura, avventura storica di un soggetto. E non è trasparenza nei confronti dell'originale".⁴¹ L'interrogativo dal quale siamo partiti – se

³⁸ P. Marchesani, *La narrativa polacca in Italia negli anni 1945-1990*, in *La letteratura polacca contemporanea in Italia. Itinerari d'una presenza*, cit., p. 30.

³⁹ A distanza di tanti anni sarebbe stato un vano esercizio di acribia, tanto più insensato in quanto di *Matka* esiste una traduzione successiva compiuta sull'originale polacco da Giovanni Pampiglione (*La madre*, in S. I. Witkiewicz, *Teatro*, saggio introduttivo e traduzioni a c. di G. Pampiglione, vol. 2, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 117-170). Che la Maraini abbia un approccio piuttosto 'disinvolto' all'attività traduttiva è, d'altra parte, dimostrato indirettamente anche dalle parole con cui ella chiosa la propria traduzione di *The Secret Sharer* di Joseph Conrad: "Ci ho messo parecchi mesi, portandomelo dietro, anche in viaggio. Mi è successo di tradurre in treno, in aereo, in stanze d'albergo, il quadernino blu notte appoggiato sulle ginocchia, il vocabolario tascabile da una parte, il testo dall'altra" (D. Maraini, *Del tradurre*, in J. Conrad, *Il compagno segreto*, a c. di D. Maraini, Milano, BUR, 2002, p. 19). Tradurre testi letterari con un vocabolario tascabile è un po' come, per un astronomo, scrutare gli astri con un binocolo...

⁴⁰ E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1968.

⁴¹ H. Meschonnic, *Proposizioni per una poetica della traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a c. di S. Nergaard, Milano, Bompiani, 2010, p. 267.

questo sia o non sia il vero Witkiewicz – finisce per apparire questione non solo retorica, ma anche malposta, poiché sappiamo bene che la vitalità di un autore sta proprio nella sua capacità di suscitare sempre nuove letture, o anche misletture, di apparire sempre ‘contemporaneo’. È il Witkiewicz della Maraini, testimonianza di una ‘avventura storica’ tanto discutibile quanto intensa e, sotto ogni aspetto, irripetibile.