

IL *PASTOR FIDO* IN POLONIA:
ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL MANOSCRITTO DI LEOPOLI

Lorenzo Costantino

In un articolo di oltre trent'anni fa, Jan Ślaski segnalava la mancanza di uno studio accurato sul problema delle traduzioni polacche del *Pastor fido* di Battista Guarini.¹ Mancanza sorprendente, se si pensa all'importanza che quest'opera ha avuto nell'evoluzione del teatro cinquecentesco, da una parte, verso le forme dello spettacolo barocco, dall'altra, verso quelle del melodramma. Mancanza ancora più sorprendente, in una prospettiva più peculiarmente polonistica, se si tiene conto di quella ormai da più parti ribadita identità di *status*, nella Polonia del Cinque e Seicento, tra opere originali e di traduzione e, soprattutto, della rilevanza riconosciuta al fenomeno dell'italianismo letterario, considerato tra i più importanti della vita culturale di quei secoli. Senza contare che, infine, quella delle traduzioni polacche del *Pastor fido* è stata in realtà solo la variante locale di un macrofenomeno europeo,² ovvero, in altri termini, uno di quegli episodi – e tra i più rilevanti, a giudicare almeno dai dati statistici³ – attraverso cui si realizzò il dialogo intorno a

¹ J. Ślaski, *Dalla fortuna del Pastor fido nella Polonia del Seicento*, in *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*, a c. di M. Bristiger, J. Kowalczyk e J. Lipiński, Warszawa, PWN, 1984, pp. 75-119.

² A considerarlo anche in tale dimensione invitava già L. Marinelli, *Quanti Pastori fidi nell'Arcadia sarmatica?*, in *Cultura e traduzione*. Atti del Convegno dei polonisti italiani svoltosi all'Accademia polacca di Roma il 9 dicembre 1994, a c. di K. Żaboklicki e M. Piacentini, Varsavia, Upowszechnianie Nauki-Oświata, 1995, p. 45. Lo studio delle traduzioni polacche del *Pastor fido*, sottolineava invece Ślaski, segnalando come mancasse ogni riferimento ad esse nel saggio classico di J. Nicolas Perella (*The Critical Fortune of Battista Guarini's "Il pastor fido"*, Firenze, L. S. Olschki, 1973) servirebbe a colmare la lacuna relativa alla fortuna europea dell'opera guariniana. Data la sede in cui il presente articolo è ospitato sarà anche il caso di ricordare che della tragicommedia esistette in ambito slavo anche una traduzione serbo-croata nella traduzione di F. Luccari.

³ Il *Pastor fido* di Guarini, pubblicato nel 1589, incontrò un successo immediato in tutta Europa, di cui sono tra l'altro testimonianza le numerose traduzioni (una trentina) che immediatamente comparvero in varie lingue in tutto il continente.

uno stesso nucleo di valori e di modelli estetici che definì, nella sua molteplicità di declinazioni areali, la cultura europea del tempo.⁴

Dall'appello di Ślaski a oggi la questione ha però continuato a essere oggetto soltanto di sporadiche citazioni o qualche articolo. Un progresso è derivato semmai nel 1990 dall'annuncio, da parte di Wanda Roszkowska, dell'esistenza di una traduzione della tragicommedia diversa dalle altre due fino ad allora conosciute, tramandata dal Ms. 740, cc. 1-162v della Biblioteca Baworowski di Leopoli (d'ora in avanti L).⁵ A detta di alcuni studiosi, il materiale a noi noto potrebbe costituire solo una piccola traccia di un più vasto interessamento all'opera di Guarini: secondo una notizia che risale a Stanisław Windakiewicz le traduzioni dell'opera sarebbero state addirittura sei.⁶ Sulla traduzione di L qualche dettaglio in più, ma non ancora una descrizione complessiva, è stato poi fornito da Luigi Marinelli, all'interno di un articolo del 1995 in cui, sulla base di "una lettura veloce, ancorché 'mirata'",⁷ a partire da alcuni brevi frammenti delle tre traduzioni a confronto, lo studioso indicava alcune possibili prospettive di ricerca. Da allora, tuttavia, le indagini sull'argomento paiono aver subito una nuova battuta d'arresto.⁸

⁴ Per un'interpretazione aggiornata del *Pastor fido* e per la bibliografia sull'opera rimanendo al saggio introduttivo di Elisabetta Selmi in B. Guarini, *Il Pastor Fido*, a c. di E. Selmi, Marsilio, Venezia 1999 (a tale edizione – indicata d'ora in avanti con la sigla PF – si farà riferimento per le citazioni dalla tragicommedia), ma anche, almeno, a F. Angelini, *Il "Pastor fido" di Battista Guarini*, in *Letteratura italiana. Le opere*, II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 705-724, nonché al volume *'Classici e Moderni' nell'officina del Pastor Fido*, a c. di E. Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

⁵ W. Roszkowska, *Na tropie autorstwa pierwszego przekładu "Pasterza wiernego" Baptisty Guarina*, in *Filologia e letteratura...*, cit., pp. 299-309.

⁶ Cf. J. Ślaski, *Jan Smolik i pisarze włoscy*, in Id. *Wokół literatury włoskiej, węgierskiej i polskiej w epoce renesansu – Szkice komparatystyczne*, Warszawa, WUW, 1991, p. 242, n. 59. Va segnalato che Windakiewicz, in *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1921, p. 48, n. 1 parla di una traduzione polacca del *Pastor fido* diversa da quella a stampa, citando un incipit che non corrisponde a quello delle traduzioni a oggi note, fatto che ci fa ipotizzare che facesse riferimento a una quarta versione che non conosciamo.

⁷ L. Marinelli, *Quanti Pastori fidi nell'Arcadia sarmatica?*, cit., p. 49.

⁸ L'affermazione non è contraddetta dalla successiva pubblicazione in Polonia di due articoli su aspetti specifici di singole traduzioni: W. Sztark, *Emblematyczność w Polskim tłumaczeniu Pasterza wiernego Jana Baptisty Guariniego*, "Barok", X/2, 2003 (20), pp. 97-108; L. Costantino, *Uwagi o przyjaźni w Amintasio i Wiernym pasterzu (w świetle ich włoskich wzorów)*, in *Przyjaźń w kulturze staropolskiej*, red. A. Czechowicz, M. Trębska, Lublin, Wydawnictwo KUL, 2013, pp. 211-219.

Il presente articolo, senza voler aspirare a risolvere i diversi problemi emersi in relazione alla questione, intende riprendere il filo di quelle ricerche interrotte, soffermandosi sulla traduzione di L, di cui si vogliono qui presentare le principali caratteristiche e alcuni interessanti dati emersi dalla sua lettura integrale.⁹

Rimandando agli interventi su menzionati per una sintesi relativa alle ipotesi via via formulate su quelli che paiono i tre nodi problematici fondamentali connessi alle interpretazioni delle suddette traduzioni (datazione, attribuzione e valore letterario), mi limito qui, in via preliminare, a ricordare soltanto che le tre traduzioni polacche ad oggi note del *Pastor fido* sono le seguenti: 1. la traduzione anonima a stampa del 1694 (II ed. 1722), edita a Toruń da Jan Christian Laurer (d'ora in avanti T);¹⁰ 2. la traduzione anonima tramandata dal Ms. Bibl. Ossolineum di Breslavia coll. 3552/II, cc. 195-219 (d'ora in avanti B), sicuramente anteriore rispetto alla precedente e frammentaria (si interrompe al II atto, sc. 1);¹¹ 3. la già menzionata traduzione anonima tramandata da L (come noto, il manoscritto tramanda per le prime due scene la stessa traduzione di B; parlando di "traduzione di L" mi riferirò quindi più precisamente al testo che inizia dalla terza scena).

L'officina del *Wierny pasterz*

In uno studio dedicato alla *staropolska sielanka dramatyczna*, Anna Krzewińska indicava nella produzione "pastorale drammatica" di corte il campo in assoluto più aperto alla sperimentazione rispetto agli altri ambiti in cui l'ispirazione pastorale si esprimeva nella letteratura polacca antica.¹² La pro-

⁹ Ringrazio il prof. Luigi Marinelli per avermi fornito il microfilm con la copia del manoscritto su cui è stata condotta tale lettura.

¹⁰ Per il confronto tra le due edizioni, nonché della traduzione da essi tramandata col testo italiano si veda J. Ślaski, *Dalla fortuna del Pastor fido nella Polonia del Seicento*, cit.

¹¹ Su questa traduzione si vedano gli articoli sopra citati di W. Roszkowska e di L. Marinelli, nonché, ancora di J. Ślaski, l'articolo su Jan Smolik intitolato *Dalla storia della poesia polacca italianizzante fra il Rinascimento ed il Barocco*, in *Filologia e letteratura nei paesi slavi*. Studi in onore di Sante Gracioti, a c. di G. Brogi Bercoff, M. Capaldo, J. Jerkov Capaldo, E. Sgambati, Roma, Carucci, 1990, pp. 347-357, in particolare le pp. 355 e ss., e la bibliografia alla n. 24. A proposito dell'interruzione dopo II, 1 si segnala che il manoscritto L riporta della scena 4 dell'atto III due traduzioni differenti, una delle quali presenta le stesse caratteristiche della traduzione di B, il che farebbe pensare sia esistito un manoscritto in cui quest'ultima fosse se non altro più estesa.

¹² A. Krzewińska, *Staropolska sielanka dramatyczna*, in *Stanisław Herakliusz Lubomirski – Pisarz – Politik – Mecenas*, pod red. W. Roszkowskiej, Wrocław, Ossolineum, 1982, pp. 157-181.

pensione alla sperimentazione sarebbe stata, secondo la studiosa, una delle cause alla base della maggior apertura a un confronto con modelli stranieri (particolarmente italiani, per l'appunto, ed evidente non solo nelle traduzioni vere e proprie, ma anche in opere che traduzioni non sono, come il *Dafnis* di Samuel Twardowski e l'*Ermida* di Stanisław Herakliusz Lubomirski), laddove in altri ambiti pastorali si sarebbe fatta sentire con maggior peso l'impronta normativa dei modelli classici (per la produzione soprattutto scolastica e religiosa), o di quelli impostisi nella tradizione in lingua polacca (a cominciare dalla *Pieśń świętojańska*).

Non v'è dubbio che quello della produzione teatrale extrascolastica (e non solo pastorale) si presentasse nella Polonia del Seicento come un settore assolutamente 'debole' della produzione letteraria (volendo applicare a un singolo ambito un termine utilizzato da Itamar Even-Zohar in relazione ai sistemi letterari nel loro insieme),¹³ privo com'era di modelli canonici di riferimento che potessero regolare il processo di ricezione di opere straniere.

Il quadro descritto da Krzewińska, che nel suo saggio del 1982, per quel che riguarda il *Pastor fido*, prendeva in considerazione soltanto la traduzione a stampa pubblicata a Toruń, sembrerebbe trovare una conferma nel fenomeno delle tre traduzioni dell'opera guariniana e nelle differenti forme e strategie traduttive che le caratterizzano. Ma come espressione di un confronto sperimentale libero da vincoli canonici e allo stesso tempo problematico per la necessità di adattare un testo con caratteristiche 'inedite' al contesto polacco, può senz'altro essere intesa anche la sola traduzione di L.

Come soluzione sperimentale può essere vista *in primis* la più evidente peculiarità di L, che marca una differenza rispetto alle altre due traduzioni note: l'adozione del verso sciolto per le parti dialogate. Gli studiosi che si sono occupati delle traduzioni di B e di T hanno sistematicamente sottolineato la sostituzione del variegato schema ritmico guariniano con uno schema unico, rispettivamente quello del tridecasillabo a rima baciata e dell'endecasillabo a rima baciata. Si tratta di una soluzione che, è stato notato, avrebbe in entrambi i casi l'effetto di un rallentamento del ritmo, più monotono, militare, rispondente in ogni caso a una "retorica altra rispetto a quella idillico-pastorale",¹⁴ comunque si voglia interpretare l'effetto prodotto, l'uso sia dell'endecasillabo che del tridecasillabo in vece del sistema di endecasillabi e settenari sciolti o rimati (con schemi di vario tipo) del testo di partenza è sta-

¹³ I. Even-Zohar, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a c. di S. Nergaard, tr. it. di S. Traini, Milano, Bompiani, 1995, pp. 225- 238.

¹⁴ L. Marinelli, *Quanti Pastori fidi nell'Arcadia sarmatica?*, cit., p. 46.

to sempre giudicato dagli studiosi come piuttosto convenzionale.¹⁵ In effetti l'oscillazione fra le due forme si riscontra in tutta la produzione del teatro pastorale polacco di corte: l'endecasillabo a rima baciata viene usato sia nel *Dafnis* di Twardowski che nelle due traduzioni dell'*Aminta*, quella di Jan Andrzej Morsztyn e quella anonima del XVIII secolo; in tridecasillabi a rima baciata sono invece composte la *Sylwija* e l'*Ermida*, uscite entrambe dalla penna di quello stesso S. H. Lubomirski a cui sarebbe attribuita anche una delle traduzioni polacche del *Pastor fido*. Benché il problema meriti, a dire il vero, una disanima più approfondita volta a stabilire, nel contesto della produzione coeva, a quali convenzioni si sarebbero in realtà richiamati con le loro scelte gli autori delle suddette opere, volendoci qui limitare a L, non c'è dubbio che la scelta del suo autore di utilizzare il tridecasillabo 'sciolto' appaia in tale contesto tutt'altro che consueta.

Che non si tratti di una soluzione dettata da mancanza di abilità, di talento *rymotwórczy* del traduttore, dovrebbe suggerircelo il naturale passaggio che nei cori il traduttore attua alla rima baciata (con endecasillabi nei cori di chiusura del I e del V atto e tridecasillabi in quelli del II, III e IV). Si potrebbe invece pensare a una 'forma mimetica', secondo la terminologia proposta da James Holmes,¹⁶ all'intenzione di realizzare un 'calco' di certe caratteristiche formali del testo di partenza che rispetto al contesto di arrivo risultavano non convenzionali, a un tentativo insomma di introdurre elementi di 'innovazione' nella pastorale drammatica polacca. Naturalmente, come gli studi di teoria della traduzione hanno da tempo messo in evidenza, il 'tentativo' di immettere in un sistema, attraverso le traduzioni, elementi ad esso estranei, nuovi, non implica di per sé l' 'innovazione' del sistema stesso, essendo questa connessa non alle strategie adottate dal traduttore (e neanche alla qualità del testo di partenza), ma alle dinamiche di sviluppo proprie della tradizione

¹⁵ Cfr. J. Ślaski, *Dalla fortuna del Pastor fido nella Polonia del Seicento*, cit., p. 90, L. Marinelli, *Quanti Pastori fidi nell'Arcadia sarmatica?*, cit., p. 46.

¹⁶ Una forma volta cioè a riprodurre il modello di partenza – o, in questo caso, soltanto una sua caratteristica, la generalizzata mancanza di rime – senza tentare di adattarlo alla tradizione di arrivo (J. Holmes, *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 239-256.). La scelta del verso sciolto, inedita nel contesto del dramma pastorale (per i polacchi *komedycja* – cf. A. Krzewińska, *Staropolska sielanka dramatyczna*, cit., pp. 167-168), potrebbe anche essere interpretata in realtà come forma modellata su opere già esistenti nel campo della produzione teatrale, ma nell'ambito di generi differenti, dato che in versi sciolti furono composte già l'*Odprawa posłów greckich* di J. Kochanowski o *Cień* (traduzione della Dalida di Luigi Groto) di J. Smolik. Anche se così fosse, la scelta del traduttore non risulterebbe comunque di minor interesse.

in cui la traduzione si inserisce.¹⁷ Certo – sarà bene ricordarlo – finché non si disporrà di coordinate cronologiche precise relative alla datazione della traduzione, non si potrà sapere se e quali modelli eventualmente già esistenti del genere pastorale (o i testi realizzati in campi di produzione attigui: teatro? bucolica?) occorra includere nella ‘tradizione polacca’ del traduttore, né saremo in grado di mettere in relazione scelte di questo tipo con tendenze in atto a livello di sistema (come prevedrebbe il modello del citato Even-Zohar). Ad ogni modo, l’atteggiamento almeno parzialmente ‘mimetico’ sembrerebbe essere confermato anche da altre caratteristiche della traduzione.¹⁸

Ecco i primi versi di I,3 (il punto, come si diceva, in cui i testi di L e B cominciano a divergere) a confronto con le altre traduzioni e col testo italiano:

Chi vide mai, chi mai udi più strana / e più folle e più fèra e più importuna / passione amorosa? Amore ed odio / con sì mirabil tempore in un cor misti, / che l’un per l’altro, e non so ben dir come, / e si strugge e s’avanza e nasce e muore.¹⁹

Kto widział, jako żywo dwie rzeczy przeciwne, / w jednym sercu człowieczym! Kto słyszał tak dziwne / ich odmiany w jeden czas nienawiść z miłością / następują w mej żądzy dziwną odmiernością!²⁰

Kto kiedy widział, i kiedy słycało / człowiecze ucho, co mnie dziś potkało! / Trefna, szalona, nigdy nie slychana, / sroga, sprzykrzona, dziwnie pomieszana / choroba we mnie cudów dokazuje, / Miłość mi w sercu wraz z gniewem panuje. / Tak przeplatane pięknie miarkowanym / porządkiem żyją niewypowiedzianym. / Niszczuje jedno, drugie swą wywiera / siłę, to żyje, owo zaś umiera.²¹

¹⁷ Sui rapporti fra le traduzioni e il sistema di arrivo, in particolare sulla possibilità che le traduzioni realizzino paradigmi stilistici già consolidati nella tradizione letteraria in cui nascono (*posizione ridondante*) oppure diano vita, magari attraverso un ‘calco’ stilistico da una letteratura straniera, a procedimenti ancora non esistenti (*posizione di scoperta di un nuovo stile*), illuminanti risultano gli studi di Edward Balcerzan – cf. il suo *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1968 (in partic. pp. 77 e ss.); in italiano cf. L. Costantino, *Necessità e poetica: profilo della traduttologia polacca contemporanea*, Roma, Lithos, 2012, pp. 68-70.

¹⁸ Se il manoscritto leopolitano è, come si diceva, composito (esso stesso una *silva*, ma di traduzioni), la traduzione di L appare disomogenea, testimoniando un certo grado di provvisorietà di soluzioni e difformità di scelte traduttive, tali da far pensare alle volte semplicemente a un testimone scadente, alle altre, invece, a una bozza preparatoria, a un lavoro non levigato, o addirittura a un vero e proprio laboratorio di traduzione. Alla prima eventualità sembrano da ricondurre i numerosi casi di ipo- e ipermetria, alla seconda l’incostante resa delle *antilabai*, con un tessuto metrico che si sfalda spesso dopo poche battute in una serie incongruente di versi di varia misura.

¹⁹ PF, I, 3, vv. 546-551.

²⁰ B, c. 204v.

²¹ T, pp. 30-31.

Kto kiedy widział, sływał o trosce miłości, / cudowniejszej i głupszej, sroźszej i przykrzejszej, / aby miłość mogła być oraz z nienawiścią / w jednym sercu złączona, i tak pomieszana, / że jedna rzecz przed drugą – i niewiem, jak to rzec – / i ginie i wschodzi, <i> roście i umiera.²²

Il *Wierny pasterz* di L si presenta come una traduzione molto puntuale del testo italiano, al limite della versione interlineare: l'anonimo tende a riprodurre il contenuto dei versi guariniani quasi parola per parola, in alcuni casi conservando invariata persino la disposizione sintattica dei termini (una tendenza che si manifesta a un grado evidentemente maggiore di B e T, per l'ultima delle quali pure si è parlato in passato di traduzione tendente a essere 'letterale',²³ intendendo con ciò sottolineare il suo discostarsi dalla pratica, molto diffusa nel periodo barocco, del libero rifacimento). Come emerge da molti passi dell'opera, ciò è accompagnato in genere dal mantenimento di alcune delle figure più care a Guarini, come i raddoppiamenti e le ripetizioni.

O del mio bello e dispietato Silvio / cura e diletto, avventuroso e fido, / foss'io sì cara al tuo signor crudele, / come se' tu Melampo! Egli, con quella / candida man ch'a me dstringe il core, / te, dolcemente lusingando, nutre, / e teco il dì, teco la notte alberga: / mentr'io, che l'amo tanto, invan sospiro, / e 'nvano il prego [...].²⁴

O pociecho <i> trosk<a> szczęśliwa i wierna / Sylwiego mnie miłego, ale okrutnego! / Gdybym ja Panu twemu niemiłosiernemu, / jako-ś ty jest, Melampie, mogła być tak miłą! / On ciebie swą pieszczoną nader piękną ręką, / co mi aż serce kraje, słodko głaszcząc, karmi, / on wszystkie dni i nocy z tobą mile trawi; / a ja, w nim się kochając z dusze, darmo wzdycham, / darmo proszę [...].²⁵

È qui riprodotta la serie di doppie aggettivazioni o dicotomie di termini contrastanti (*pociecho i troska, szczęśliwa i wierna, miłego, ale okrutnego*) e delle ripetizioni (*on... on..., darmo... darmo*), mentre, ancora a proposito dell'attenzione al piano semantico, se *aż... kraje* appare più realisticamente colorito rispetto a *dstringe*, testimonia però la volontà di rendere la forza intensiva del *dis-*. In generale l'Anonimo mostra di conoscere molto bene la lingua italiana (o forse poté avvalersi della collaborazione di un madrelingua), si mostra sensibile al variare dei toni caratteristico delle parti comiche dell'opera di Guarini²⁶ e non compaiono errori di interpretazione linguistica.

²² L, c. 15r.

²³ J. Ślaski, *Dalla fortuna del Pastor fido nella Polonia del Seicento*, cit., p. 86.

²⁴ PF, II, 2, vv. 337-345.

²⁵ L, c. 36r.

²⁶ DORINDA: "Io bella, Silvio? io bella? / Perché così mi chiami, / crudel [...]?" SILVIO: "O bella o brutta, hai tu il mio can veduto? / A questo mi rispondi, o ch'io mi parto" (PF, II, 2, vv. 380-385); DORYNDA: "Jam to piękna, o Sylwi, ja piękna, a na což / tak mie zowiesz,

A differenza di B, che in alcuni casi elimina i riferimenti alla mitologia, il traduttore non espunge mai dal testo i riferimenti al mondo classico, rendendone semmai in qualche caso più esplicito il significato.²⁷

Non mancano, al contrario, esempi di un'anacronistica 'cristianizzazione' depaganeggiante, omogeneamente distribuiti in tutta l'opera laddove nel testo di partenza compaiano un *tempio* (sostituito da *kościół*), un *sacerdote* (*biskup*) coi suoi *ministri* (*slugi* o *kapłanie*) o l'*Averno* (trasformato in *Piekło*).²⁸ sostituzioni che, se non contrastano con la rilettura cristiana dei temi classici proposta da Guarini, la rendono certamente più esplicita. Si tratta in questo caso di un fenomeno che caratterizza molte delle traduzioni dell'epoca (ben oltre l'ambito pastorale), ma che potrà essere utile a definire la sensibilità e il profilo culturale del traduttore. Nel caso specifico, poi, tali sostituzioni potrebbero essere interpretate in linea con la lieve mutazione che si realizza a proposito dell'ideologia del testo di cui si parlerà più avanti.

Non mancano neppure tracce di quella 'sarmatizzazione' riscontrata nelle altre due traduzioni del *Pastor fido*. Esse si manifestano però quasi esclusivamente sul piano della sostituzione di singoli referenti, senza cioè 'tradursi' in modifiche alla struttura dell'opera o amplificazioni palesi come quelle relative alla scena di caccia o alle tirate misogine a suo tempo segnalate per B.²⁹

okrutny [...]”? SYLWI: “Lub to piękna lub szpetna, widziałaś psa mego? / Na to mnie ty odpowiedz, albo bądź łaskawa!” (L, c. 37v); DORINDA: “(Tu perdi ne l’arena i semi e l’opra, / sfortunata Dorinda!)” (PF, II, 2, vv. 466-467); DORYNDA: “(W zgubne imię na piasku, Doryndo nieszczęsna, / siejesz z pracą daremną, daremno się silisz!)” (L, c. 40r); “[...] Una fanciulla / tenera e semplicetta, che pur ora / spunta fuor de la buccia...” (PF, II, 4, vv. 589-591); “[...] Tak młoda dziewczęteczka prościutk<a>, i która / ledwo wyszła z kolibki...” (L, c. 44v).

²⁷ “Campi Elisi” (PF, II, 5, v. 608): “Pola Elizejskie” (L, c. 45r); “... ancor vedi più d’Argo” (PF, III, 2, v. 99): “... lepiej niż sam Argus widzisz” (L, c. 60v); “Non fu sull’Ebro mai / si fieramente lacerato e morto / da le donne di Tracia il tracio Orfeo...” (PF, III, 3, vv. 412-414): “Nie był nigdy na Ebrze tak srodze podarty / i zabity Orfeusz od białychgłów trackich” (L, c. 68v). Esempi di esplicitazione: “discendente d’Alcide” (PF, IV, 3, v. 266): “potomek Herkulesa” (L, c. 99r); “Cintia” (PF, IV, 6, 864): “Dianno” (L, c. 111v); “meonia tromba” (PF, V, 1, vv. 177): “trąba homerowa” (L, c. 128v).

²⁸ Mentre l’invocazione a Diana *figlia del gran Giove* si amplifica in un *O córko, o dziewica Jowisza wielkiego* dal sapore velatamente mariano (PF, V, 3, v. 373; L, c. 133v).

²⁹ L. Marinelli, *Quanti Pastori fidi nell’Arcadia sarmatica?*, cit., pp. 47-48. A proposito di scene venatorie, se “nobilissima” è la caccia che il Silvio italiano ha predisposto (PF, IV, 2 vv. 99 e ss.), quella del cugino polacco si svolge più concretamente “z swą drużyną” (L, c. 96r); quasi comico può invece – per noi – risultare l’effetto della sostituzione del letteratissimo *biondo* (per significare la giovane età del personaggio, in PF, V, 1, v. 8) con *bez wąsa* (L, c. 124v); altri piccoli esempi di tale processo di riscrittura possono essere considerate le sostituzioni di *cetra* (V, 1, v. 95) con *lutnia* (L, c. 126v).

Se l'Anonimo utilizza per le parti dialogate il verso sciolto, mostra tuttavia di rivolgere un'attenzione particolare alle rime: sono mantenute non solo quelle dei cori (va notato però che la varietà di schemi utilizzata da Guarini viene sempre ricondotta a quello della rima baciata), ma, di solito, anche quelle che nell'originale compaiono in maniera sporadica.³⁰ Con molta cura l'Anonimo rende i detti proverbiali e le sentenze, e una rima può servire nel testo polacco anche per accrescerne il tono gnomico.³¹ L'attenzione dimostrata nella resa delle rime che compaiono nel testo di partenza sembra inserirsi nel più ampio quadro di un lavoro volto, per quanto in modo incostante, alla riproduzione del virtuosismo fonico del testo guariniano, tra le caratteristiche che più colpiscono gli ammiratori del *Pastor fido*. In particolare l'Anonimo cerca di ricreare la maggior parte delle figure foniche di ripetizione: allitterazioni, assonanze e consonanze, anafore, raddoppiamenti, figure etimologiche e, con qualche difficoltà in più, paronomasie. Ecco alcuni esempi:

Co' doni di natura / i doni di natura anco nudrica; / col latte il latte avviva; / e col dolce de l'api / condisce il mèl de le natie dolcezze.³²

Dary przyrodzone / darami nadanemi sobie przyozdabia; / mleko mlekiem rozrywa, słodyczą miódową / miód cukruje wdzięczności sobie przyrodzonej.³³

E tra l'ombrose piante / d'un favorito lor mirteto adorno, / vagheggiata, il vagheggia; né per lui / sente foco d'amor [...].³⁴

Pod wdzięcznym cieniem mirtu sobie przychylnego / Przystojnie z niem się cieszy; ani tak dla niego / ogniem miłości gore [...].³⁵

³⁰ “molto sovente suole / la tua fida Amarilli / a rozzo pastorel recarsi in braccio. / Or va', piagni e sospira; or serva fede: / tu n'hai cotal mercede” (PF, III,6, vv. 1009-1103): “zwykła częstokroć twoja wierna Amarylli / cieszyć <się> z prostem bardzo pasterzem do wolej. / Już-że płacz, już-że wzdychaj – oto już masz za tę / wiarę, której dotrzymaj takową zapłatę!” (L, c. 86v); “O misera Dorinda! Ov'hai tu poste / le tue speranze? Onde soccorso attendi? / [...] Giugni agli òmeri l'ali: / sarai novo Cupido, / se non ch'hai ghiaccio il core, / né ti manca d'Amore altro che amore”. (PF, II, 2, vv. 438-453): “Ach, mizerna Doryndo! Kędy-żeś złożyła / twoje nadzieje? Skądże wsparcia oczekiwasz? / (...) Przyłóż do swych ramion / skrzydła tylko, a będziesz nowem Kupidynem, / okrom tego, żeś w sercu jest lodem prawdziwym; / gdyby nie to, duchem byś Miłości był żywym” (L, c. 39v).

³¹ [...] “ché fortunato fin non può sortire, / se non la scorge il Ciel, mortale impresa” (PF, III, 5, vv. 788-789): “Nigdy się ludzki zaciąg szczęśliwie nie stawi, / jeśli go z góry Niebo nie pobłogosławi” (L, c. 79v); “chi coglie acerbo il senno, / maturo sempre ha d'ignoranza il frutto” (PF, IV, 9 vv. 1210-1211): “Kto rozumu chce sięgać w swej niedostałości, / dojrzałej zawsze owoc rwie niewiadomości” (L, c. 119r).

³² PF, II, 5, vv. 639-643.

³³ L, c. 45v.

³⁴ PF, II, 5, vv. 659- 663.

³⁵ L, c. 46r.

e di seguito:

Meno ha chi più n'abonda, / e posseduto è, più che non possede: / ricchezze no, ma lacci / de l'altrui libertate.³⁶

mało ma, kto / ma siła, <a> siła zasię ten zawsze posiadł, / co nie ma swoich włości – nie są to bogactwa, / ale siła prawdziwe na ludzką swobodę.³⁷

Spesso anzi il testo di arrivo risulta arricchito di ulteriori artifici di questo genere rispetto a quello di partenza (*Avventurosi inganni / tradimenti felici...*:³⁸ *Szczęśne twe fortele szczęśliwe i zdradliwe!*³⁹ con rafforzamento paronomastico dell'ossimoro); persino le zeppe metriche possono essere scelte secondo questo principio (*E se le stelle / m'avesser dato in sorte:*⁴⁰ *Gdyby mi gwiazdy dały to szczęście na świecie;*⁴¹ *di mal occhio guatata anco l'avrebbe, / e mal avrebbe fatto...*:⁴² *złem by okiem patrzyła, źle by jej życzyła. / Lecz źle by też czyniała...*),⁴³ né sono rari i casi in cui ne vengano introdotti a compensazione di una perdita di un'altra figura di ripetizione o di una rima (*Ché, se ben dritto miro, / questi beni mortali / altro non son che mali:*⁴⁴ *Gdyż w rzeczy szczerze patrzeć, te dobra doczesne / są nam zawsze szczerem złym [...]*).⁴⁵

È bene ripeterlo: non sempre tale lavoro di cesello caratterizza i versi di questo abile traduttore. E si potrebbe anche osservare che se in realtà nel *Pastor fido* tali artifici retorici, atti a creare un tessuto fonico omogeneo, agiscono in direzione della cantabilità del recitato, prevale nella resa polacca l'effetto tutto barocco di un'orchestrazione fonica sorprendente e virtuosistica, sì, ma il più delle volte priva di leggerezza musicale. Naturalmente ciò che a noi qui interessa non è stabilire se l'Anonimo sia stato capace o meno di eguagliare il poeta ferrarese e di riprodurre certe caratteristiche del testo italiano, ma di capire cosa lo indusse a tradurre il *Pastor fido*, quali caratteristiche si sforzò di mantenere nella sua versione e in che modo.

³⁶ PF, II, 5, vv. 614-617.

³⁷ L, c. 45r. Esempi di questo tipo sono molto numerosi e possono ritrovarsi anche nei passi già citati in precedenza.

³⁸ PF, V, 9, vv. 1563-1564.

³⁹ L, c. 160v.

⁴⁰ PF, II, 5, vv. 604-605.

⁴¹ L, c. 45r.

⁴² PF, II, 4, vv. 578-580.

⁴³ L, c. 44r.

⁴⁴ PF, II, 5, vv. 611-613.

⁴⁵ L, c. 45r.

Pastorale letta, recitata o cantata?

Vogliamo a questo punto tornare a considerare quanto affermato a proposito delle scelte metriche del traduttore e accennare a un'altra caratteristica che emerge dalla lettura integrale di L. È stato fin qui affermato che di fronte alla varietà metrica dei versi di Guarini il nostro traduttore usa il tridecasillabo sciolto; in realtà l'Anonimo si cimenta qua e là nella traduzione in metri differenti, passando o all'endecasillabo o all'ottonario a rima baciata. Tali passaggi alla rima possono riguardare brevi frammenti:

Tu se' pur aspro a chi t'adora, Silvio! / Chi crederia che 'n sì soave aspetto / fosse sì crudo affetto? / Tu segui per le selve / e per gli alpestri monti / una fèra fugace, e dietro l'orme / d'un veltro, oimè!, t'affanni e ti consumi; / e me, che t'amo sì, fuggi e disprezzi. / Deh! non seguir damma fugace; segui, / segui amorosa e mansueta damma, / che, senza esser cacciata, / è già presa e legata.⁴⁶

Przeceś ty ostry na tę, która jako Boga /chwali cię, Sylwi srogi. Kto by wierzył temu, / aby w tak wdzięcznej twarzy twardy afekt plużył? / Gonisz po lasach, gonisz po górach wysokich / jedne płocze zwierzątko, i o stopę charcią / tak się bardzo frasujesz, zdrowie swe targając. / Ode mnie zaś uciekasz, co się tak wysoce / w tobie kocha, mną gardzisz. / Ej, nie goń łani pierzchliwej. / Miej się raczej do zgodliwej, / która, nie będąc poszczwana, / jest już w rękach, jest pojmana.⁴⁷

La serie di ottonari spezza all'improvviso in due la battuta della Dorinda polacca, e la rima, da cui sembrerebbe scaturita l'ispirazione dell'Anonimo, è raddoppiata. Lo stesso fenomeno si verifica, nelle risposte di Dorinda nella stessa scena e in quella successiva, al comparire di altre serie di settenari a rima baciata nel testo italiano. Soluzioni del genere non sembrano del tutto casuali, ma possono invece essere messe in relazione con caratteristiche del testo italiano: una serie di settenari in rima, un'accelerazione del ritmo o l'innalzamento del grado di musicalità dei versi di Guarini.

Il passaggio a uno schema ritmico e di rime differente è un fenomeno che necessita di una spiegazione che al momento non siamo in grado di fornire. Alcuni indizi utili potrebbero forse giungere dagli altri brani sottoposti a tale sperimentazione. I frammenti sono i seguenti: 1. la prima scena del III atto (*O primavera, gioventù dell'anno*), in cui, varrà la pena di ricordarlo, "più interessante si fa la sperimentazione [di Guarini] con la ricerca di un codice drammatico ispirato al moderno 'recitar cantando'"⁴⁸ (e interamente tradotta dal nostro Anonimo in endecasillabi sciolti); 2. le parti corali del *giuoco del-*

⁴⁶ PF, II, 2, vv. 386-397.

⁴⁷ L, 37v-38r.

⁴⁸ E. Selmi, *Commento*, in B. Guarini, *Il Pastor Fido*, cit., p. 362.

la cieca del III, 2 (ovvero vv. 92-107, 118-127, 137-146 e 170-189), divenute famose per la sperimentazione del duo Guarini-Luzzaschi e che nelle rappresentazioni curate dall'autore erano cantate, accompagnate da musica, cantate e danzate; 3. III, 3, vv. 498-505 (*Ah dolente partita*);⁴⁹ 4. III, 5, vv. 657-674 (*Godiam, sorella mia*); 5. la preghiera dei sacerdoti a Diana al V,3, vv. 376-386 (*Tu, che col tuo vitale*); 6. il canto Imeneo che chiude il V atto, sc. IX, vv. 1598-1602 (*Vieni, santo Imeneo*).

Si tratta in tutti questi casi di versi che o nelle messe in scena dell'opera italiana venivano cantati, o ebbero comunque una circolazione autonoma con arrangiamento musicale fin dalla fine del Cinquecento. Converrà allora forse tornare a considerare quella "early musical fortune of *Il pastor fido*"⁵⁰ e osservare anche che, di questa lista, i primi tre furono anzi in assoluto i più famosi e, musicati, ebbero una ampia diffusione fin dagli anni 1586-1588, ben prima cioè addirittura della *editio princeps*. Naturalmente non si vuole qui affermare che esista un rapporto diretto fra la circolazione autonoma di tali brani (e del resto furono molti di più i passi dell'opera che andarono incontro allo stesso destino) e la peculiarità che questi assumono all'interno di L, fra parti che vennero musicate (ovvero che il traduttore potrebbe aver conosciuto come brani musicati) e l'esigenza avvertita di utilizzare schemi differenti rispetto al resto dell'opera (se non addirittura di parti cantate rispetto al resto del recitato). Per il momento la 'coincidenza' ci suggerisce soltanto che il traduttore mostra di aver avvertito la particolarità ritmica di quei versi, confermata dalla rielaborazione musicale che lo stesso Guarini aveva previsto o che altri eseguirono dopo di lui. Ciò non ci obbliga tuttavia a mettere da parte una semplice suggestione che nasce da una lettura interna al testo, suggerendo soltanto un problema che meriterà, ci sembra, di essere approfondito.

C'è del resto ancora un altro interessante dato da considerare in relazione ai cori che chiudono gli atti (in cui si realizza lo stesso passaggio al tridecassillabo / endecassillabo a rime bacciate che caratterizza la traduzione di *O pri-*

⁴⁹ Il brano fu reinterpretato da almeno altri trentatré musicisti, tra cui Monteverdi; una rielaborazione in madrigali fu elaborata da Marco Scacchi (?-1686), *Kappelmeister* tra il 1630 e il 1649 a Varsavia, dove la sua presenza risale però già al 1621 (cf. Z. M. Szweykowski, "Musica moderna" w ujęciu Marka Scacchiiego. *Z dziejów teorii muzyki w XVII wieku*, Kraków, Polskie Wydaw. Muzyczne, 1997, p. 197).

⁵⁰ J. Chater, "Un pasticcio di madrigaletti"? *The early musical fortune of Il pastor fido*, in *Guarini, la musica, i musicisti*, a c. di A. Pompilio, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1997, pp. 139-155; la prima ricezione musicale (in italiano) dell'opera di Guarini in Polonia è già segnalata in J. Ślaski, *Dalla fortuna del Pastor fido nella Polonia del Seicento*, cit., p. 83, n. 26.

mavera...), dato che riguarda la denominazione che tali cori assumono nel testo polacco, “Chory śpiewaków”, la quale non deriva dal testo di partenza.

E a proposito di coincidenze, andrà infine notato, volgendo per un attimo lo sguardo al contesto europeo cui si è accennato, che questa mistione di forme così differenti all’interno della stessa opera (nel nostro caso tridecasillabo sciolto, settenario-endecasillabo-tridecasillabo a rima baciata) è un tratto che ritroviamo anche altrove, per esempio nella traduzione francese di Roland Brisset del 1593, il quale mescolò invece prosa e versi di varia misura, e questi ultimi in corrispondenza e dei cori e di alcuni dei frammenti qui segnalati per L. Anche in questo caso, non si tratta che di un’osservazione a latere, che sembra però confermarci come esistessero delle parti dell’opera di Guarini che dovettero essere percepite diversamente rispetto al resto delle parti dialogate. Se l’eccezionalità di tali brani sia legata alla sperimentazione in senso musicale che su di essi fu condotta (*in primis* dallo stesso Guarini), o addirittura al fatto che esse venissero cantate sulla scena anche in traduzione, andrà indagato in futuro. Per il momento ci limitiamo a segnalare come la varietà di forme che si ritrovano nella traduzione di L rimanderebbe ancora a quella sperimentazione traduttiva supposta all’inizio.

Pastorale edonistica e pastorale moraleggiante

Nel saggio di Krzewińska sopra citato, la studiosa indicava nel primato accordato in Polonia alla lezione morale – tipico di gran parte della produzione del Seicento, e che avrebbe veicolato anche la riscrittura di tutti i drammi pastorali stranieri, con l’unica eccezione dell’*Amintas* morsztyniana – un’altra delle possibili ragioni del rapido esaurirsi in terra sarmatica della vena ispiratrice del teatro pastorale, genere a cui sarebbe stata invece sostanziale la funzione di soddisfare innanzitutto le richieste di edonismo del pubblico per il quale era nato.⁵¹

Per quanto riguarda L occorre innanzitutto notare che l’opera di Guarini, il cui enorme successo europeo fu sancito proprio dalla capacità di offrire un’efficace rappresentazione degli ideali controriformistici nelle forme edonistiche del teatro pastorale, ben si prestava alle esigenze moraleggianti del destinatario polacco. Si notano peraltro una serie di modifiche minime che hanno in L l’effetto, se non di un capovolgimento dei contenuti ideologici dell’opera di Guarini, almeno di un lieve slittamento in linea con quella prospettiva moralizzatrice cui accennava Krzewińska.

⁵¹ A. Krzewińska, *Staropolska sielanka dramatyczna*, cit.

Il *Pastor fido*, è stato notato dagli studiosi, si fonda sulla circolarità. La circolarità domina le singole vicende come l'intera struttura, in cui l'oracolo iniziale, incomprensibile, si svolge fino alla sua attuazione, rendendo visibile il disegno della Provvidenza. E le riprese, le ripetizioni all'interno dell'opera non sono che modi della Provvidenza di manifestarsi all'uomo: attraverso di esse un segno frainteso che contiene già in sé una risposta, diviene infine epifania.⁵²

Di fronte alla ripresa, in scene o atti differenti, degli stessi termini il traduttore di L tende spesso a utilizzare sinonimi o vocaboli differenti (*ninfa*: *nimfa / panienka*; *fera*: *zwierzę / bestyja*; *cinghiale*: *odynec / dziki wieprz* o un generico *oblów*; *onore*: *uczciwość / honor...*). Molte di queste sostituzioni hanno soltanto l'effetto di ridurre quella tendenza all'uniformità linguistica che Guarini realizza non solo nelle singole scene, ma anche a livello dell'intera opera. A volte, però, come si diceva, tali riprese hanno nel testo italiano una funzione strutturale. Così, per esempio, quando nel II atto Amarilli concede che Mirtillo la incontri purché non le si avvicini "quanto è lungo il mio dardo",⁵³ è introdotto un elemento anticipatorio rispetto alla scena successiva, in cui Corisca inviterà Mirtillo a lasciare a lei il *dardo* che lui ha in mano per avvicinarsi all'amata. L'Anonimo, anche in questo caso, concentrando evidentemente la propria attenzione su altri aspetti del testo, preferirà variare (*darda / oszczep*).

In generale, Guarini tesse una complessa rete di richiami – rispecchiamenti, allusioni e capovolgimenti – a un largo numero di opere, dalla *Bibbia* all'*Edipo re* di Sofocle, dalle *Bucoliche* di Virgilio alle tragedie seneciane, dagli *Asolani* di Bembo all'*Aminta* di Tasso, alle altre pastorali ferraresi, con le quali si stabilisce un dialogo inteso alla rivisitazione cristiana di alcuni motivi classici, alla riflessione dell'autore sui temi del destino e della Provvidenza, della conoscenza e della cecità dell'uomo, della morale naturale e della legge. Di tale dialogo sembrano perdersi le tracce nella traduzione attraverso la sostituzione di alcuni elementi centrali nell'economia del testo: è il caso, per fare un esempio significativo, dell'*amaro calice*, riferimento cristologico che esplicita il ruolo della coppia Mirtillo-Amarilli, quali redentori dell'umanità e iniziatori di una nuova storia di salvezza, fondata su un nuovo atto di amore. Anche qui lo zelo spinge il traduttore a optare per una sostituzione 'deblasfemizzante':

⁵² F. Angelini, *Il "Pastor fido" di Battista Guarini*, cit., pp. 707-709.

⁵³ PF, II, 5, v. 788.

Ahi, questo è pure il duro passo! Ahi, questo / è pur l'amaro calice, Nicandro!⁵⁴
 [...] Nikandrze! / Jako to ciężki jest bród! Jako gorzki kubek!⁵⁵

Ancor più significativa appare la variazione del termine *destino* con *los*, *przejrzanie*, *boże przejrzanie*, laddove il *Pastor fido* contiene i segni di una polemica filosofica che in concetti come *fato*, *destino*, *fortuna* e *provvidenza* vede semmai termini oppositivi. Ecco che allora, quando nell'ultimo atto, a seguito dell'agnizione finale, Amarilli perdona Corisca rivolgendole queste parole:

Qualunque mi sii stata / oggi, amica o nemica, / basta à me, che 'l destino / t'usò per felicissimo stromento / d'ogni mia gioia [...]⁵⁶

L'uso del termine *destino* sembra per l'ultima volta rimandare a quella cecità degli uomini che non si rendono conto di come questo coincida in realtà con la volontà divina. Il traduttore in questo caso non stravolge il senso del messaggio di Guarini, ma lo esplicita:

Jakośkolwiek mnie była – bądź to przyjaźliwą, / bądź też nieprzyjaźliwą, dosyć mnie jest na tem, / że cię boże przejrzanie do mych pociech zażyło.⁵⁷

Un'analogia manipolazione si verifica anche nel primo coro, contenente un discorso critico nei confronti sia delle false filosofie del 'destino' che delle idee di chi crede nella 'fortuna', critica che nel seguente frammento è espressa chiaramente:

ciò che fa vaga o queta / ne' suoi torbidi affetti umana voglia, / e par che doni e toglia / Fortuna, e 'l mondo vuol ch'a lei s'ascriva: / dall'alto tuo valor tutto deriva.⁵⁸
 co jest wesoło, a co spokojnego / pod czas u swego afektu mętnego – / wszystko to boska władza nam sprawuje, / bo ta, nie insza, światu rozkazuje.⁵⁹

Anche gli interventi di censura diretti a eliminare o ridurre elementi scortamente erotici (ecco che un *seno* baciato regolarmente scompare)⁶⁰ concorrono alla 'moralizzazione' dell'opera guariniana. Benché non sempre si assista alla totale eliminazione dal testo dell'elemento edonistico sensuale, tali manipolazioni hanno se non altro l'effetto di renderlo ovunque più casti-

⁵⁴ PF, IV, 5, vv. 719-720.

⁵⁵ L, c. 108v.

⁵⁶ PF, V, 9, vv. 1560-1564.

⁵⁷ L, c. 160v.

⁵⁸ PF, I, Coro, vv. 1101-1105.

⁵⁹ L, c. 28v.

⁶⁰ "Baci pur bocca curiosa e scaltra / o seno o fronte o mano" (PF, II, Coro, vv. 1051-1052): "Niech usta całują przyjaciela swego / rękę, czoło lub usta [...]" (L, c. 57v).

gato (*come è soave cosa [...] / sentir che la tua donna / ai tuoi caldi sospiri / caldamente sospiri*:⁶¹ *jako słodka rzecz [...], / gdy twoja nimfa na twoje wdychania / wzdycha także*,⁶² dove la scomparsa dell'aggettivazione attenua il valore di questi *wdychania*). Più netto altre volte è l'effetto manipolatorio che si realizza nella sostituzione di termini di un'ambiguità morale inaccettabile per il traduttore, per cui ad esempio *amante* è quasi sempre sostituito da *małżonek* – persino quando la connotazione negativa è evidente nel tentativo di Corisca di corrompere Amarilli:

Ma, quando / sarai per opra mia già liberata / d'un cattivo marito, non vorrai tu / d'un buon amante provvederti?⁶³

Lecz gdy będziesz przez moje dzieło wyzwolona / od tak złego małżonka, nie będzieszże chciała / opatrzeć się jak trzeba przystojnem małżonkiem?⁶⁴

All'eliminazione di qualsiasi pericolosa ambiguità sembrano contribuire anche amplificazioni come la seguente, in un passo in cui ci si riferisce a Eva:

Ah, ben fu di colei grave l'errore, / cagion del nostro male⁶⁵

Ach! niestetyż toć to był ciężki grzech i wina / białejgłowy nieszczęsnej onej (skąd przyczyna / wszystkiego, co cierpiemy [...]).⁶⁶

Tutto ciò contribuisce, nel corso dell'opera, a una più chiara definizione sul piano morale del mondo rappresentato. Attraverso piccole modifiche come queste e come quelle sopra descritte, che conducono alla cancellazione di alcuni richiami interni e alla scomparsa della rete di espliciti riferimenti ad altre opere della tradizione classica e italiana, si realizza quello slittamento di cui si parlava all'inizio dell'asse ideologico dell'opera: non più monumentale disvelamento dell'azione della Provvidenza e affermazione di un innatismo legalitario in cui il libero arbitrio finisce per coincidere col divino arbitrio, ma piuttosto storia esemplare delle virtù dei protagonisti uniti da amore fedele.

Si tratterebbe di una forma di manipolazione tipica di molte traduzioni dell'epoca, e che sarà rimarcata, guardando per un momento all'intera serie traduttiva del *Pastor fido* polacco, anche nelle due edizioni a stampa di To-

⁶¹ PF, III, 6, vv. 983-988.

⁶² L, c. 84r.

⁶³ PF, II, 5, vv. 754-757.

⁶⁴ L, c. 48v.

⁶⁵ PF, II, Coro, vv. 1008-1009.

⁶⁶ L, c. 57r.

ruń attraverso l'aggiunta del sottotitolo *Wizerunek wierny miłości*, nonché, in quella del 1722, delle incisioni-emblemi di commento alle scene.⁶⁷

Limitandoci a L e all'ambito specificamente pastorale, saremmo invece di fronte a un altro episodio della riscrittura polacca di uno dei più celebri scontri vissuti dal tardo Cinquecento italiano, quello fra l'*Aminta* e il *Pastor fido*, il quale, trasposto in terra sarmatica, si sarebbe definito nei termini di un'opposizione che ritroviamo, pure questa, in altri ambiti della produzione dell'epoca: fra ispirazione edonistica e ispirazione moraleggiante.

Col presente articolo si è voluta offrire una descrizione delle principali caratteristiche della traduzione polacca del *Pastor fido* tramandata dal manoscritto di L. Nello studio dedicato alla traduzione polacca dell'*Adone* mariniano, Marinelli indicava nel traduttore-artista e nel traduttore-artigiano i rappresentanti di due concezioni opposte della giusta maniera di tradurre nell'ambito di un dibattito implicito che si coglie nella varietà delle traduzioni di una stessa opera del periodo barocco.⁶⁸ L'Anonimo è certamente ascrivibile alla seconda categoria. La traduzione di L è il lavoro di un abile *tłumacz-rzemieślnik*, che ha realizzato una traduzione tendente all'interlineare, rivolgendo la propria attenzione alla riproduzione di taluni artifici fonici che caratterizzano il testo nella direzione di uno spettacolare congegno di virtuosismo formale. Soprattutto, però, si tratta di un lavoro che presenta caratteristiche del tutto originali non solo sullo sfondo delle altre traduzioni polacche del *Pastor fido*, ma dell'intero campo della produzione drammatica pastorale in Polonia. D'altra parte si riscontra, a livello dell'ideologia dell'opera, qualche traccia di una rilettura 'addomesticante' del testo di partenza, che ha l'effetto di spostare su un piano di più accentuata esemplarità morale la storia rappresentata.

La descrizione che di tali caratteristiche è stata qui fornita è certamente parziale, limitata a una lettura autonoma del testo e al confronto con l'originale. La risoluzione del problema della datazione, come segnalato, permetterà in futuro una più esaustiva loro interpretazione sullo sfondo delle tendenze in atto nel contesto in cui la stessa traduzione nacque. Nel tener conto, inoltre, delle prospettive di ricerca già segnalate dagli studiosi che si sono occupati in precedenza del problema delle traduzioni polacche del *Pastor fido*, varrà pure la pena di approfondire la questione della modalità di rice-

⁶⁷ Cf. W. Sztark, *Emblematyczność w Polskim tłumaczeniu Pasterza wiernego Jana Baptisty Guariniego*, cit.

⁶⁸ L. Marinelli, *Polski Adon: O poetyce i retoryce przekładu*, Warszawa, Świat Literacki, 1997, pp. 12-21.

zione del testo italiano e delle sue rappresentazioni in polacco, ovvero dell'eventuale rapporto con frammenti musicati dell'opera guariniana, questione che potrebbe forse aiutare almeno a far luce sull'interessante enigma, emerso dalla lettura integrale di L, dell'adozione di diverse soluzioni versificatorie per le parti dialogate.

Per il momento l'insieme delle suddette caratteristiche è stato interpretato come il frutto di una consapevole attività sperimentale. Se l'acquisizione di nuovi generi letterari, nuove forme di versificazione, nuovi valori artistici nella Polonia del Seicento dipese in larga misura da quelle 'avanguardie' di artisti impegnati a mettere alla prova la propria lingua nel confronto con le altre letterature europee, la traduzione di L parrebbe costituire un documento eccezionale proprio di quella attività sperimentale che in molti casi agì in maniera innovatrice nel sistema letterario, in altri si consumò senza lasciarvi alcun segno. Si presenta infatti come il laboratorio di traduzione in cui l'Anonimo cercò di risolvere in modo originale i problemi posti da un testo che presentava peculiarità stilistiche inedite rispetto al contesto pastorale polacco e che il traduttore cercò, più o meno 'mimeticamente', di introdurre in quest'ultimo.