

ANCORA SULLA PRIMA TRADUZIONE POLACCA DELLA *HISTORIA DUOBUS AMANTIBUS*

La *Historya o Euryalu i Lukrecyi*, traduzione tardocinquecentesca in polacco della *Historia de duobus amantibus*, non ha finora suscitato un grande interesse da parte degli studiosi. Come nota giustamente Pietro Marchesani – il cui saggio rimane sempre la trattazione più ampia di questo raro testo – il fatto sarebbe dovuto alla scarsa qualità sia dell’edizione originale conosciuta in una sola copia, sia dell’unica edizione moderna apparsa alla fine dell’Ottocento, sia della stessa traduzione severamente stroncata dai primi critici.¹ Si tratta di un’opera pubblicata probabilmente dopo il 1580,² uscita dalla penna di un certo Krzysztof Golian, di cui non si conoscono altre attività e lavori letterari. Essa segnerebbe una fase transitoria della cultura polacca, situandosi a cavallo tra i vecchi modelli, di tipo classico e medievale, e la proposta moderna di stampo umanistico. Prima di qualificare la traduzione del Golian in questi termini, andrebbe tuttavia notato il fatto che essa a prima vista sembra portare una chiara impronta della letteratura popolare che solo parzialmente si presta a classificazioni elaborate prevalentemente – se non

1] Cfr. P. Marchesani, *Polski przekład «Historiae de duobus amantibus» Eneasza Sylwiusza Piccolominiego a pojęcie miłości w Polsce doby renesansu*, in: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*, a cura di T. Michałowska e J. Slaski, Wrocław, Ossolineum, 1980, pp. 111-133. Marchesani dimostra definitivamente l’infondatezza delle ipotesi secondo le quali Golian si sarebbe servito nel suo lavoro della traduzione tedesca di Niklas von Wyle; S. Adalberg, *Słowo wstępne*, in: *Historya o Euryalu i Lukrecyi*, a cura di S. Adalberg, Kraków, PAU (Biblioteka Pisarzy Polskich 32), 1896; A. Brückner, rec. in “Kwartalnik Historyczny”, 1897, pp. 821-823; J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Warszawa, PIW, 1962 (1 edizione: Lublin, 1934).

2] Per lo spostamento della datazione rispetto alle ipotesi precedenti, cfr. P. Marchesani, *Polski przekład «Historiae de duobus amantibus»*, cit., pp. 115, 126.

esclusivamente – per la cultura alta. Ne sono prova i cantari novellistici e le infinite storie d’amore che vendute a prezzi modici cominciarono a circolare in Italia e in Europa sin dai primi anni dopo l’invenzione della stampa e che sfruttavano volentieri, sì, i motivi provenienti da opere ben altrimenti autorevoli e di tutt’altra statura, ma al tempo stesso li impregnavano di sensi diversi e spesso volte li utilizzavano unicamente come puro ornamento esteriore.³ La Polonia non rimase estranea a quel tipo di letteratura. Nel caso della versione polacca della *Historia* lo confermerebbe innanzitutto il tipo di narrazione (in rime piane, bacciate, versi di tredici sillabe) che da una parte situa l’operetta nel determinato contesto del romanzo cinquecentesco polacco, abbastanza ricco di traduzioni e rimaneggiamenti, dall’altra, però, esibisce meccanismi che assai apertamente accomunano la traduzione di Goliard a componimenti e rifacimenti “a destinazione popolare” diffusi anche in altre lingue: sin dall’inizio lo segnala del resto la formula del titolo – *Historia piękna o miłości Euriala i Lukrecyi* (“La bella storia d’amore di Eurialo e Lucrezia”) – meno frequente in Polonia, ma consueta in Italia, dove instancabilmente lo stesso schema viene ripetuto nelle varie storie di Ottinello e Iulia, di Ippolito e Dianora, di Fiorio e Biancifiore, di Florindo e Chiarastella.⁴ Non ci sarebbe nulla di sorprendente: l’idea stessa della traduzione si confondeva allora frequentemente con quella di una profonda rielaborazione contenutistica e apriva la strada – in modo, si direbbe, naturale – ad uno spostamento di registro e di livello culturale che costituiva una prassi abituale dell’epoca con i vari adattamenti, volgarizzamenti, rimaneggiamenti, ecc.⁵ Ci si potrebbe dunque aspettare che l’adattamento polacco avesse l’impostazione stereotipata di quel tipo di letteratura: un chiaro didattismo, uno stile a volte poco abile e al tempo stesso artificioso, una tendenza ad accentuare gli aspetti comici o sentimentali, uno sforzo teso al

3] Cfr. *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di E. Benucci, R. Manetti e F. Zabagli, intr. D. De Robertis, 2 voll., Roma, Salerno editrice, 2002.

4] Cfr. J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, cit., *passim*; *Cantari novellistici*, cit.

5] Fra gli studi più recenti sulle traduzioni nel Cinquecento polacco cfr. J. Slaski, *Spotkania literatury polskiej z europejską w przekładach doby Średniowiecza i Renesansu*, in: *Przekład literacki. Teoria, historia, współczesność*, a cura di A. Nowicka-Jeżowa e D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa, PWN, 1997, pp. 89-108. Utilissimo anche lo studio di J. Miszałska, *“Kolloander wierny” i “Piękna Dianeja”*. *Polskie przekłady włoskich romansów barokowych*, Kraków, Universitas, 2003. Su rimaneggiamenti in diversi registri stilistici cfr. p. es. il mio *Amore tragico* (Decameron, IV, 1) e *livelli di cultura: dall’argomentazione al sentimentalismo*, in: P. Salwa, *Raccontare in breve. Cinque studi sul racconto*, Varsavia-Roma, Accademia Polacca delle Scienze, 1996, pp. 27-36; Id., *Le tre fortune del Decameron nella Francia del Cinquecento*, qui sopra.

realismo, una certa *pruderie*, un'ottica locale (che si esprimerebbe in un trasferimento dell'azione in un ambiente noto al pubblico oppure nelle spiegazioni di particolari sconosciuti). Tuttavia un esame più accurato dimostra che non tutte quelle aspettative trovano un riscontro nella realtà.

Nel confrontare i due testi mi sembra utile distinguere l'azione principale, ossia un livello diegetico vero e proprio, composto di una sequenza di episodi legati tra di loro da una logica dell'azione caratteristica del racconto breve, e un piano secondario, costituito di elementi prevalentemente descrittivi che servono a conferire una certa concretezza e verosimiglianza alle vicende narrate, a situarle in un contesto più o meno realistico, a colorarle di sfumature diverse e, non da ultimo, a testimoniare la bravura retorica e artistica del narratore. Secondario non vuol dire in questo caso meno importante: si sa che la tradizione narrativa europea – ma non solo europea – si fonda in gran parte sul riciclaggio di un certo repertorio di motivi e di schemi diegetici che rivestono tuttavia dei significati e delle funzioni diverse a seconda appunto dei particolari variabili che spesse volte sembrano marginali dal punto di vista dell'azione principale. Nel caso della *Historya* la distinzione dei due livelli permette, a mio avviso, di cogliere alcune caratteristiche interessanti del rapporto tra la traduzione e l'originale.

La versione polacca dell'opera, nonostante la forma rimata adottata dal traduttore, in linea di massima non modifica lo schema principale dell'intreccio o lo svolgimento dell'azione. Le vicende dei protagonisti vi sono raccontate generalmente rispettando la sequenza originale di episodi; assai fedelmente viene riprodotto anche lo scambio di lettere amorose tra i protagonisti (d'altronde assai più insolito e sorprendente per un consumatore di letteratura polacca in volgare che non per un lettore colto umanista e cosmopolita!). Non si tratta di scelte del tutto scontate. Un atteggiamento diverso sarebbe stato ben comprensibile, assai tipico e frequente, attribuibile non solo a significative divergenze culturali o mentali di uditori e lettori differenti cui si rivolgevano la versione latina e quella polacca: per averne una prova basti vedere per esempio la fortuna delle novelle decameroniane all'interno della stessa area toscana.⁶ La strategia messa in opera nel testo polacco merita perciò un esplicito riconoscimento: non in funzione di una valutazione in termini moderni di fedeltà all'opera originale, che sarebbe un evidente

6] A titolo d'esempio si veda il modo in cui alcune novelle di provenienza decameroniana vengano riutilizzate da G. Sercambi, *Le Novelle*, a cura di G. Sinicropi, Firenze, Le Lettere, 1999.

anacronismo, bensì per constatare l'adesione – spontanea o meditata – del traduttore alla proposta puramente narrativa del Piccolomini. Questa probabilmente poteva ben essere una delle ragioni per cui egli aveva deciso di intraprendere il suo compito di “volgarizzatore”, dato che non era un letterato di professione. Si possono ipotizzare evidentemente altre possibilità – che del resto non si escludono a vicenda – come per esempio l'ambizione di rendere noto ai lettori polacchi mediamente colti il racconto di un autorevole umanista.⁷ L'ipotesi che il traduttore polacco abbia attribuito la priorità al “crudo” materiale narrativo avrebbe potuto certamente trovare una conferma nel fatto che alla versione polacca mancano le varie lettere dedicatorie che accompagnavano le edizioni latine e proponevano (o imponevano) convenzionali modelli interpretativi di una storia d'amore fallito, assegnandole (o fingendo di assegnarle) una certa serietà. Non per questo manca un dichiarato intento didattico, anche se formulato in modo assai sbrigativo, banale e stereotipato: come avverte il frontispizio, la storia viene raccontata non per qualsivoglia piacere ma per ammonimento contro un amore eccessivo e inutile [“nie tak dla iakiey roskoszy iako dla ochrony zbytniey i niepotrzebney miłości”]. Al carattere didattico dell'opera alluderebbe anche l'aggettivo “piękna” [bella].⁸ Più evidente è invece il fatto che la narrazione investa per il traduttore polacco un senso comunque leggermente modificato rispetto all'originale. Ne è una spia la modifica del finale della novella: l'unico cambiamento a livello narrativo, ma situato in un punto eccezionale e strategico dal punto di vista retorico. Il protagonista della storia non si risposa mai dopo la morte della donna che amava e le sue sofferenze non si placano mai fino alla fine della sua vita. La conclusione del testo polacco attribuisce così all'intera opera un significato prevalentemente sentimentale di impronta tragica; vi rimane poco spazio per alludere – seppur esteriormente – all'insegnamento pratico che il lettore può trarre

7] S. Adalberg nell'introduzione alla sua edizione (p. IV, n. 1) ricorda la notorietà di cui godette in Polonia Enea Silvio Piccolomini. A questo proposito cfr. ora T. Ulewicz, *Iter romano-italicum polonorum czyli o związkach umysłowo-kulturalnych Polski z Włochami w wiekach średnich i renesansie*, Kraków, Universitas, 1999, *passim*. L'esempio più significativo dell'importanza di un tale fattore potrebbe essere il capitolo polacco della fortuna europea di Griselda (*Decameron*, X, 10) nella versione latina firmata dal Petrarca. A questo proposito si veda G. Franczak, *Vix imitabilis: la Griselda polacca fra letteratura e cultura popolare*, Kraków, Stowarzyszenie Twórcze Artystyczno-Literackie, 2006.

8] Sull'uso dei vari epiteti per qualificare i racconti, cfr. T. Michałowska, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Wrocław, Ossolineum, 1970, p. 29.

dalle vicende narrate. Esso si esaurisce con una breve “lectio”: Raramente un tale amore finisce in allegria, il più delle volte la fine ne è triste (“Rzadki koniec wesoly w takowej miłości bywa, częściej się trafia niezmiernej żałości”, vv. 2873-2874). Si tratta di uno dei registri preferiti della letteratura “a destinazione popolare”.⁹

L’attenzione rivolta principalmente alle vicende dei protagonisti non impedisce al traduttore di prendersi delle libertà che si situano però fuori dallo schema principale della narrazione. Come c’era da aspettarsi, vengono omessi per esempio riferimenti dettagliati alla realtà senese, incomprensibili per un lettore polacco (nella situazione originale Piccolomini dedicava lo scritto a Mariano Sozzini, alludendo alla loro comune origine e alla memoria collettiva locale).¹⁰ Non meraviglia dunque la poca attenzione e poca precisione nel distinguere altri particolari, come la famiglia di origine e la famiglia del marito della protagonista. La distanza del Golian dalla realtà e dal realismo evocati nella *Historia* diventa ancora più palese nella versione storpiata del nome stesso della città dove si svolgono le vicende,¹¹ nonché nell’errore commesso nell’indicare l’origine del protagonista che da “franco” diventa francese (“rodu francuskiego”, v. 108). Ovviamente la Toscana non può diventare che genericamente l’Italia (“on rodu francuskiego, ona Włoszką była”, v. 155) e la “toscana favella” diventa la lingua italiana (v. 745). D’altro canto l’elenco delle città italiane visitate dal protagonista e dall’imperatore si riduce alla sola Perugia (vv. 2771, 2855). Quando si parla delle giornate di festa, non viene mai nominato il carnevale. Nel testo polacco non avrebbe ovviamente alcun senso un nome proprio come Trebbiano.¹² È un atteggiamento che da una parte sembra assai tipico per la letteratura polacca “mediana” dell’epoca, dall’altra invece l’assenza di ampie didascalie o di sforzo esplicativo – che non erano allora rari nei testi del genere – tradiscono la mancanza di aspirazioni didattiche e confermano ulteriormente l’intento del traduttore di focalizzare l’attenzione sulle vicende narrate e di non complicarne la lettura.¹³ La bella e commovente storia d’amore si situa così

9] Cfr. il mio *Amore tragico* (Decameron, IV, 1) e *livelli di cultura*, cit.

10] “Urbem Senam, unde tibi et mihi origo est [...] iam ubique vulgatum est” (cfr. E.S. Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, a cura di D. Pirovano, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2001, 5).

11] L’uso dei nomi come Sen, Senskie miasto (Siena) e Perusyum (Perugia) suggerirebbero poca familiarità del traduttore con la toponomastica italiana.

12] “...optimum esse ferebant Trebeianum”, E.S. Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, cit., 41.

13] Si veda a confronto l’anonima *Historia barzo piękna o Barnabaszu jako się ten zacny Kupiec z drugim Kupcem na cnotę żony swojej założył o zakład nie mały* (1571; la più antica

in una realtà talmente distante e remota che essa sembra vicina al mondo delle fiabe, forse allo scopo di invitare – analogamente a come avviene nel mondo fiabesco – a trattare con approssimazione non solo i dettagli realistici ma anche la stessa coerenza e la logica dell’azione: sono altri gli elementi che devono attirare l’attenzione e magari suscitare la partecipazione del pubblico. Ulteriori modifiche sembrano imposte semplicemente dalla messa in rima e dalle esigenze della forma letteraria: si devono ben riempire gli ampi versi di tredici sillabe che bisogna ancora unire con rime baciato, inoltre il registro sentimentale e tragico sembra richiedere un clima rarefatto piuttosto che realistico.¹⁴ Con tutto ciò vengono facilmente alterati i particolari del comportamento dei protagonisti e dei loro moventi psicologici (con poca attenzione alla credibilità), confusi i nomi, e amplificate le descrizioni delle ricchezze e degli “splendori”. I discorsi dei protagonisti oscillano tra lo stile diretto e indiretto, a volte il testo polacco diventa ripetitivo e fastidiosamente ridondante rispetto allo stile serrato e classico del Piccolomini. Il traduttore sembra del resto ben consapevole della distanza che separa non solo i due registri – umanistico e popolareggiante – ma anche le due lingue, rinunciando a priori allo sforzo che richiederebbe una traduzione fedele, e accontentandosi di parafrasi più o meno corrispondenti all’originale. Nonostante ciò, il suo stile diventa vacillante nei periodi di una certa complessità e non mancano brani in cui egli sembra semplicemente perdere il controllo della situazione: accanto ai passi in cui viene irrimediabilmente smarrita

edizione disponibile oggi risale al 1615), un rifacimento della novella boccacciana *Dec.* II, 9, in cui vengono messe in opera strategie analoghe (cfr. J. Żurawska, *La novella di Bernabò nella tradizione polacca*, in: *Il Rinascimento polacco*, a cura di J. Żurawska, Napoli, Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi sull’Europa Orientale, 1995, pp. 337-351; H. Szulczewska, *Contributo alla fortuna del Decameron nella Polonia rinascimentale*, tesi di laurea, Dipartimento d’Italianistica dell’Università di Varsavia, 1991). Golian non può rinunciare del tutto alla spiegazione di alcune usanze italiane per non compromettere la comprensione del racconto; ne prende, però, le dovute distanze: “Włoszy ten jeden wszyscy obyczaj swój mają, że żony jak skarb drogi w zamknięciu chowają. Mym rozsądkiem nie baczę to być potrzebne, gdyż niewiasta tego chce, co jest zakrytego” [Gli italiani hanno tutti l’abitudine di tenere le mogli chiuse come un gran tesoro. Secondo il mio discernimento ciò non è giusto, in quanto la donna vuole ciò che è precluso] (vv.1091-1094).

- 14] I tentativi di riempire gli spazi imposti dalla forma sembrano a volte poco pertinenti: “trudno więc tonącemu w wodzie dać pomocy, który się wiatrom srogim nie przeciwi mężnie” [è difficile aiutare uno che annega e che non si oppone coraggiosamente ai forti e contrari venti] (vv. 2080-2082); più sicuri sembrano quegli interventi in cui si ricorre ai luoghi comuni: “kłopotem dom napełnił, żonę gromiąc srodze, tak u starego zwykle młodej bydył niebodze” [ha riempito la casa di tensioni, severamente rimproverando la moglie; di solito tale è il destino di una giovane povera che sta con un vecchio] (vv. 1767-1768).

l'equilibrata architettura dell'originale, ce ne sono altri in cui paiono dissolversi sia la logica che persino il più elementare senso dell'enunciato, fino a sfiorare il ridicolo.¹⁵ Sono luoghi in cui i difetti del racconto si notano anche senza un confronto con l'originale e addirittura disturbano la lettura: evidentemente Golian destinava il suo testo a lettori o ascoltatori poco esigenti o forse attenti al "clima" del racconto, ma non troppo al dettaglio. In altri luoghi capita che il testo polacco dica esattamente il contrario di ciò che voleva dire il Piccolomini; particolarmente incerto il traduttore sembra là dove si allude in varie maniere al concetto della cortesia, che non trovava riscontro nel contesto culturale polacco. In non pochi passi, tuttavia, egli è ben capace di dar prove della propria abilità e bravura, probabilmente là dove si sentiva meno vincolato. Con successo egli lotta contro le limitazioni della lingua, servendosi spesso di ingegnosi neologismi.¹⁶ Non evita accenti di spiccato carattere erotico.¹⁷ Non di rado dal suo testo

- 15] In questa sede non avrebbe senso una dettagliata analisi linguistica e stilistica della traduzione. A titolo d'esempio ricorderò soltanto l'episodio iniziale in cui il traduttore fa capire che ognuna delle tre donne senesi assomiglierebbe a tutt'e tre insieme le dee apparse a Paride, l'appassionata dichiarazione "gdybym po śmierci mógł żyć tu, w tym moim ciele, i tysiąc razy na śmierć szedłbym miło, śmieie" [se dopo la morte potessi continuare a vivere nel mio proprio corpo, mi esporrei mille volte volentieri e coraggiosamente a morte] (vv. 1567-1568), una strana e poco comprensibile descrizione delle eleganze femminili "szyja w okrąg ozdobna, podbródek zupełnym, nic nie mówiąc o drugim czarnowdziejcznej wełny" (vv. 57-58) o la sentenza "kto umiera, ten zawsze umiera żyjący, a przecie nie umiera wielki żal mający" [chi muore, muore vivendo, ma non muore chi sente un gran dolore] (vv. 501-502). Non pochi errori sarebbero tuttavia attribuibili alla negligenza dello stampatore che rende il testo a volte incomprensibile.
- 16] Cfr. "Ani mu nic milszego tak było na świecie, jak widzieć grzeczną panią w różokwitnym lecie" (vv. 13-14), "i trudno z mego serca ma twa miłość zginać, pierwej słońce biegów swych musiałyby minąć" (vv. 945-946), brwi "jak z jedwabiu sznurek czarnego skręcany" (v. 42), oczy "któremi gdy na kogo wesoło patrzała, żywych martwymi czyniąc, martwych zaś wskrzeszała" (vv. 45-46), "jej równy i bogactwy i uroda śliczną, i mową w uściech swoich przeozdobnie wdzięczną" (vv. 111-112), "tyś lilia, tyś róża, tyś kwiatek ozdobny, tyś jasnowschodzącemu świataniu podobny" (vv. 1555-1556), "ciało nad wdzięcznowonnę różę pachniejące" (v. 2572). Cito senza la traduzione in italiano perché comunque non renderebbe la qualità dello stile di Golian.
- 17] Cfr. "nic milszego nie przedkładał sobie, jedno żeby te ciała były spółnie obie" (vv. 135-136); "umrę w tym widzeniu, jeśliże nie uczynię dosyć swemu chceni, a twoich ust przeslicznych nie całuje swemi, rękoma nie obłapię ciała twego memi" (vv. 1245-1248); "piersi jako dwie jabłce czerwono nadobne" (v. 1585); "jął podnosić szubeczki, ona się wzbraniała, on jej się w tym nie przykrzył, lecz potym zaś dała" (vv. 1613-1614); "tak, idąc do łożnice, z sobą rozmawiali, w której nocy takowej wdzięcznie używali, jakowej dwoje ludzi spółnej zażywają, gdy się w w jednym namiotku ciałem nakrywają. [...] Że oboje nie takiej bitwy bydz mniemali na wojnie, jak się oni w namiotku ścierali" (vv. 2541-2548). Cito senza la traduzione in italiano per motivi di cui alla n. 19.

traspare qualche riferimento alla realtà quotidiana polacca: Lucrezia è più giovane del suo modello (v. 29), il pane amuffito diventa “chleb, co go myszy pojedzą” (pane morsicato dai sorci v. 1883), mentre l’acqua rosa è “rózana wódka” (alcool alle rose v. 2533). Inoltre, nei luoghi dove il testo originale potrebbe urtare contro il senso comune del pubblico polacco, si possono notare sostituzioni con quei cliché mentali che in Polonia dovevano sembrare ovvi e comprensibili senza necessità di commento: un marito non può meritare le corna, anche se non è degno della moglie (vv. 32-33), le lodi dedicate alla bellezza dei tedeschi vengono sostituite dagli elogi degli italiani (vv. 330-333), l’allusione all’affidabilità della nazione teutonica cede il posto all’evocazione della virtù (vv. 313-314), non si azzarda l’ipotesi che la pelle bianca dei nordici sia effetto delle gelide temperature invernali.¹⁸ Non mancano riflessi più o meno diretti della realtà sociale o politica locale: la vecchia nobiltà rimane sempre un esempio di alte virtù (vv. 2309-2314), la dignità del conte palatino si trasforma in quella ducale (v. 2230) e lo sperone d’oro del cavaliere in “zwycięstwa bobkowy wieniec” (la corona di lauro della vittoria v. 2768). Non manca neanche un inchino verso il pubblico popolare, quando si fanno le lodi dell’onestà che abita le case dei poveri.¹⁹

La tecnica della traduzione messa in opera da Golian sembra riposare su un procedimento assai efficace: si tratta di riprendere dall’originale un’immagine o un’idea centrale per un frammento minimo della narrazione – spesse volte addirittura un solo enunciato – e di renderla poi abbastanza liberamente con le proprie parole conformemente, per quanto si riesca, al senso originario. Lo si vede in maniera assai esplicita nel modo in cui il traduttore tratta i riferimenti mitologici: non essendo del tutto privo di cultura classica, egli li manipola a seconda del proprio gusto (o a seconda delle proprie possibilità), abbreviando,

18] Cfr. “Erat inter viri servos Sosias Theutonicus [...]. Hunc aggreditur amans plus nationi quam homini credens. [...] etsi fama fuerit, omnibus gentibus prestare Germanos. Credo subiectam Borree plagam ex frigore magno albedinem mutuari.”, E.S. Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, cit., 13. La Lucrezia della versione polacca dichiara invece: “Choć mówią, że Niemcy gładkością celują narody insze wszystkie, lecz naszy przodują w gładkości i w urodzie i w nadobne szaty, obyczajmi i młodokwitnącymi laty” [benché si dica che i tedeschi siano più belli di tutte le altre nazioni, sono i nostri che primeggiano per la bellezza, i bei vestiti, i bei costumi e la giovinezza fiorenti] (vv. 330-333).

19] “Samo ubóstwo bywa wolne od miłości i dom taki, który zwykł używać mierności, a zaś w bogatym rzadko czystość bywa, rozkosz pobudza zawsze do miłości chciwa” (vv. 293-296). A proposito degli adattamenti del racconto in funzione delle credenze e delle convinzioni del pubblico polacco cfr. P. Marchesani, *Polski przekład «Historiae de duobus amantibus»*, cit., pp. 117 e sgg.

sviluppendo e modificando ciò che gli viene proposto dal testo latino. Un'allusione al mondo classico sembra essere per lui l'indicazione di adoperare anch'egli un'allusione classica: uguale o diversa (spesse volte più ampia e verbosa dell'originale ma a volte anche confusionaria o sbagliata).²⁰ Allo stesso modo una sentenza sembra suggerirgli di ricorrere ad una sentenza, anch'essa uguale o diversa dall'originale. Non è, certo, una tecnica nuova. Quasi due secoli prima il traduttore francese del Boccaccio, Laurent de Premierfait, dichiarava a proposito di un'altra delle sue opere:

pour ce que en langaige vulgar ne peut estre gardee plainement art de rhetorique, je useray de paroles et de sentences promptement entendibles et cleres aux liseurs et escouteurs de ce livre, sanz rien laissier qui soit de l'essence. L'autre chose est que ce qui me semble trop brief, je le allongeray, en exposant par mots et par sentences.²¹

Tuttavia, già a metà del secolo successivo, quindi quasi 40 anni prima della traduzione polacca della *Historia*, tale atteggiamento suscitava delle severe critiche dei progressisti e Laurent de Premierfait si trovava annoverato tra

quelques ungs qui eussent mieulx faict de cacher leur ignorance ou sacrilege et impieté par eulx commiz en dechirant et mettant en pieces et par lopins la dignité de ce beaux livre que d'entprendre chose autant mal seante a eulx comme deplaisante a tous ceulx qui y voudront lire.²²

In Polonia, invece, un procedimento in un certo senso analogo a quello adoperato da Golian – che consisteva nel risalire alle fonti dei richiami intertestuali presenti nel testo da tradurre, ma in modo certamente non ingenuo e semplicistico – si nota anche in una traduzione di tutt'altro respiro e tutt'altra ambizione come il *Dworzanin polski* di Łukasz Górnicki che in molti casi ricorre alla propria lettura dei

20] A titolo d'esempio si veda tra moltissimi casi il modo di trasformare i riferimenti a Ovidio (989 e sgg.) Per P. Marchesani, *Polski przekład «Historiae de duobus amantibus»*, cit., p. 120, la cultura classica del traduttore è quella caratteristica delle scuole polacche dell'epoca e ovviamente assai inferiore all'ampia cultura umanistica del Piccolomini. Più significativo sembra il fatto che si tratti di un uso assai coerente di riferimenti classici tipico per la letteratura popolareggiante dell'intera Europa (sorprendente sarebbe, caso mai, una strategia diversa).

21] Tulle, *Le livre de vieillesse*, Paris, 1405.

22] *Etienne Roffet, dit le Faulcheur, aux Lecteurs*, in Boccace, *Le Decameron*, trad. par A. Le Macon, Paris, Etienne Roffet, 1545.

classici, scavalcando le interpretazioni proposte dal modello (in questo caso il *Libro del Cortegiano* di Castiglione).²³ Golian non è tuttavia esclusivamente conservatore: nella ricerca dei modelli espressivi egli esplora sia la letteratura religiosa che la poesia mondana o riflessiva di Jan Kochanowski, il maggiore poeta polacco del tempo.²⁴ Le libertà che si prende permettono di distinguere alcune caratteristiche del suo proprio stile. Sicuramente egli trascura quella verosimiglianza che in Piccolomini si fondava tra l'altro sulla coerenza interna del mondo narrativo, sui particolari realistici e sui moventi psicologici dei protagonisti. Per contro egli sembra ben sensibile ad una retorica fondata sull'abbondanza di parole e ad un'espressione "poetica" intesa in senso piuttosto popolareggiante, per cui vengono privilegiate forme ingenuamente complicate. Pur essendo un uomo non privo di cultura, egli rimane tuttavia indifferente a certe espressioni di raffinata eleganza nella relazione tra i protagonisti che nell'edizione polacca sembrano più spontanei e più determinati nella loro ricerca del piacere sensuale, senza temere accenti di espresso erotismo. La *Historia o Euryalu i Lucrecyi* sembra dunque presentare un insieme di caratteristiche che riflettono la dialettica del lavoro del traduttore: egli ha di fronte a sé un rispettabile e autorevole testo latino, ma per la sua trasposizione in polacco decide di servirsi di un modello di narrativa popolareggiante. Lo fa perché non trova altri modelli adatti? Perché vuole rivolgersi ad un pubblico di lettori poco colti (se non lo fossero non avrebbero bisogno delle traduzioni dal latino)? Perché intende fare esercizi di stile e dimostrare la sua bravura? Perché segue la tradizione europea della trasposizione di racconti "alti" in registri piuttosto "bassi"? Indipendentemente dalle risposte che si possono dare, a mio avviso Golian esegue il suo compito con fantasia e invenzione, indispensabili se si tiene conto del fatto che la sua traduzione è fra i primi testi "che introducono nella cultura del Rinascimento polacco il motivo dell'amore considerato come motivo centrale".²⁵

Per situare più precisamente la *Historia* nel contesto polacco sarebbe interessante confrontarla con altre storie che i lettori potevano

23] A questo proposito cfr. recentemente M. Wojtkowska-Maksymik "Gentiluomo cortigiano" i "Dworzanin polski". *Dyskusja o doskonałości człowieka i jej humanistyczne źródła w Il libro del Cortegiano Baldassara Castiglione e i w Dworzaninie polskim Łukasza Górnickiego*, Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN (Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria), Studia Staropolskie – Series Nova, t. 13, 2007.

24] Cfr. P. Marchesani, *Polski przekład «Historiae de duobus amantibus»*, cit., p. 124 e sgg.

25] Ivi, p. 132.

associare con una specifica *matière d'Italie* (anche se non necessariamente si doveva trattare di traduzioni fatte direttamente dal volgare italiano) e con altre strategie con cui i racconti “d’importazione” sono stati adattati al contesto culturale polacco e alle esigenze del pubblico consumatore di letteratura popolareggiante.²⁶ Un utile termine di riferimento che si impone è la traduzione-rimaneggiamento di carattere moralizzante e un buon esempio ce lo offre appunto quella *Historia barzo piękna o Barnabaszu* (Dec. II, 9) citata poco prima.²⁷ In essa la strategia del traduttore è interamente sottoposta alla coerenza del suo impegno didattico: il lettore viene avvertito sin dall’inizio di che tipo di testo si tratta e gli stessi avvertimenti si ripetono con ridondanza nella dedica alla protettrice del traduttore, nella lettera al lettore, nei versi introduttivi del testo stesso e nei passi in cui il traduttore spiega i motivi della sua iniziativa. Alla stessa logica servono poi i cambiamenti distribuiti su tutti i livelli narrativi: lunghi discorsi moralizzatori, eliminazione di passi frivoli, adattamenti della logica dell’azione e della distribuzione dei ruoli narrativi, modifiche del carattere dei personaggi. Lo stile fiorito e prolisso, nonché lo sfoggio di una certa erudizione dovevano coinvolgere maggiormente i lettori e garantire così l’efficacia della persuasione.

Un altro utile termine di riferimento è la letteratura comica in cui i temi di provenienza italiana costituiscono una parte importante. Nelle anonime *Facecje polskie* del 1570 su 183 aneddoti 14 risalgono al *Decameron* e 40 alle *Facetie* pubblicate da Ludovico Domenichi. Mikołaj Rej nei suoi *Figliki* ricorre spesso volte al *Liber facetiarum* di Poggio. Gli autori non temono argomenti frivoli o anticlericali, non cercano toni seri ed impegnati. Anche là dove la facezia viene situata in un contesto polacco, il clima non cambia: sono storie che servono innanzitutto – se non esclusivamente – a far ridere di un mondo dove tutto sembra un gioco in cui vince il più intelligente o il più furbo, mentre chi l’osserva sospende nel suo giudizio le tradizionali categorie morali.²⁸ Sia nella corrente moralizzante, sia nella corrente comica si possono facilmente scoprire caratteristiche di una cultura ancora fortemente radicata nella tradizione medievale; va notato comunque che spesso volte si tratta di caratteristiche tipiche per la letteratura popolareggiante anche là dove –

26] In più di un caso si poteva trattare di traduzione fatte dal tedesco o dal latino.

27] Cfr. sopra n. 16.

28] Cfr. S. Graciotti, *Polska facecja humanistyczna i jej włoskie wzorce*, in: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*, cit., pp. 89-110.

come in Italia o in Francia – contemporaneamente stanno nascendo le proposte più innovatrici della cultura alta. In Polonia la traduzione significa in vari casi anche un trasferimento che taglia in maniera trasversale le gerarchie letterarie.

In tale ottica la *Historya o Euryalu* sembra occupare una posizione di mezzo, di un racconto sentimentale, forse lacrimoso, molto amato dalla cultura popolare fino ai tempi nostri. Non si tratta, certo, di un evento isolato. Accanto ad esso andrebbe ricordata la pubblicazione della *Historya barzo piękna i żałosna o Equanusie krolu szkockim, ktorego wszyscy obywatele krajow onych zwali sprawiedliwością, który iedyną córkę swą mając, nie lutował jej potym na okrutną a srogą śmierć osądzić. Teraz na nowo z włoskiego języka na polski przełożona* (“Storia bellissima e dolorosissima di Equanus, re di Scozia, chiamato da tutti giustizia, che avendo un’unica figlia non ebbe poi pietà nel condannarla a morte crudele e atroce. Dall’italiano in polacco nuovamente tradotta”).²⁹ Ma anche la *Historia o Barnabaszu* esce, poco tempo dopo la prima traduzione, in una versione scritta da Bieniasz Budny che ne attenua il carattere moralizzante e sembra puntare piuttosto su una lettura piacevole.³⁰ Sono rifacimenti che non solo aprono alla letteratura polacca strade nuove che essa seguirà poi con grandi profitti, ma sono anche testi fondatori – benché minori – del comune patrimonio letterario europeo.

29] Uscita a Cracovia presso Stanisław Szarffenberg nel 1578, è la traduzione di Bartosz Paprocki della *Historia de Isabella et Aurelio* (1521), che Lelio Aletiphilo (forse Lelio Manfredi) aveva a sua volta tradotto dall’originale spagnolo di Juan de Flores, *Tractado [...] donde se contiene el triste fin de los amores de Grisel y Mirabella*. Il titolo esprimerebbe lo stesso gusto che si ritrova in *Istoria dell’infelice innamoramento di Gianfiore e Filomena, nella quale si narra la fede e amore [...] e come Gianfiore fu impiccato da fratelli di lei per ordine del padre, quale poi pianse amaramente con la moglie la morte della figliuola che s’impiccò da sé stessa. Opera molto piacevole*, Firenze, 1556.

30] B. Budny, *Historia krotofilna o Kupcu, który się z drugim założył o cnotę zony swoiey* (prima del 1583).