

DAVIDE IENGO

## “Jam Plutos, bóg dostatku!”: breve storia delle traduzioni polacche del *Pluto*\*

### 1. *Stato dell'arte: Aristofane in Polonia*

Il presente contributo si propone di presentare le caratteristiche principali di due traduzioni polacche del *Pluto* aristofaneo, pubblicate rispettivamente nel 1955 da Anna Maria Komornicka, e nel 1970 da Janina Ławińska-Tyszkowska; di quest'ultima si analizzerà, parallelamente, il rapporto con la prima messinscena della commedia aristofanea in Polonia, diretta nel 1968 dal regista Włodzimierz Herman, basata su una prima traduzione appositamente approntata dalla stessa Ławińska-Tyszkowska. Nel presentare e analizzare questi dati, tuttavia, bisogna innanzitutto fare i conti con due grandi assenti: una letteratura scientifica approfondita sul tema della ricezione polacca di Aristofane, e le traduzioni stesse del *Pluto*. Quest'ultimo dato è senz'altro il primo a meritare un chiarimento: per assenza di traduzioni si intende che le traduzioni che verranno qui analizzate sono le uniche attualmente disponibili in lingua polacca, e delle due soltanto quella di Ławińska-Tyszkowska è completa, come si vedrà nel dettaglio più avanti.

Quanto alla letteratura scientifica, il mondo accademico polacco, almeno dagli inizi del secolo scorso, ha dimostrato un interesse altalenante verso Aristofane e diversi aspetti della sua produzione: alla predilezione per questioni filologiche e interpretative esibita dagli studiosi del periodo precedente e immediatamente successivo alla Seconda guerra mondiale<sup>1</sup>, a partire dagli anni

\* “Io sono Pluto, il dio del guadagno!”. Nel presente articolo, le citazioni da testi in polacco sono tradotte in italiano dall'autore dell'articolo (ove non diversamente specificato); nei riferimenti bibliografici, si rimanda alle fonti in originale – o, preferibilmente, alle versioni inglesi, ove disponibili.

<sup>1</sup> Si considerino, ad esempio, i contributi (comunque non numerosi; cfr. SZASTYŃSKA SEMION 1963, 97: «nei primi anni dopo la guerra, su Aristofane cadde il si-

Cinquanta (e specialmente in quegli anni) si sostituisce un intenso processo di strumentalizzazione ideologica. Una testimonianza importante in questo senso è la rilettura in chiave pacifista, di diretta derivazione sovietica, della produzione del drammaturgo ateniese, rintracciabile nell'imponente convegno a lui intitolato (*Arystofanes*), organizzato il 3 e 4 dicembre 1954 dal Comitato delle Scienze sulla Cultura Antica (KNKA, *Komitet Nauk o Kulturze Antycznej*), su invito del Consiglio Mondiale per la Pace istituito nel 1950 proprio a Varsavia. Il convegno celebrava il duemilaquattrocentesimo anniversario della nascita di Aristofane, celebrato come uno strenuo "difensore della pace": il sintagma polacco, *obrońca pokoju*, con cui il commediografo è indicato per la prima volta in un articolo della filologa Lidia Winniczuk<sup>2</sup>, intitolato, appunto, *Arystofanes – obrońca pokoju* (1954), riprende con lampante evidenza il nome del Comitato Sovietico dei Difensori della Pace (pol. *Radziecki Komitet Obrońców Pokoju*), istituito nel 1949 a seguito del Congresso degli Intellettuali in Difesa della

lenzio non solo sulle scene teatrali, ma anche nella stampa culturale») dedicati, anche parzialmente, ad Aristofane sui primi numeri dell'annuario di filologia classica *Meander*, fondato nel 1946 come mensile legato alle attività dell'Accademia Polacca delle Scienze (PAN, *Polska Akademia Nauk*) riguardanti l'antichistica in genere. Se ne citano di seguito alcuni: in *Meander* 1 (1946), T. Sinko, *Bieda, współmieszkanca Hellady* ("Misericordia, coinquilina dell'Ellade"), fasc. 1, 128-40 (complementato, nel fasc. 7-8, 384-90, da *Bieda w przysłowiaach klasycznych i polskich*, "La miseria nei proverbi classici e polacchi"); in *Meander* 3 (1948), il fasc. 7-8, 333-82, esibisce una lunga serie di articoli legati al teatro antico greco e latino, analizzato sul piano delle messe in scena (con Srebrny che affronta, tra gli altri, problemi di collocazione dello spazio scenico di *Rane*, *Uccelli* e *Pace*), della musica (presentata in termini generali da Gabriela Pianko, che analizza anche le peculiarità dei cori di *Rane* e *Pluto*), dell'architettura e vari altri; la rubrica *Antyk w Polsce* (vd. *infra*, n. 3), inoltre, riporta in questi anni un cospicuo numero di contributi su Aristofane e traduzioni di brani da sue opere pubblicati in altre riviste – ad esempio, l'articolo "Ricordi su un vecchio reazionario" (*Wspomnienia o starym reakcjonście*) del filologo e polonista Artur Sandauer, pubblicato nel 1946 sulla rivista letteraria *Odrodzenie* ("Rinascimento"): attiva negli anni 1944-50, fu la prima rivista culturale del dopoguerra in Polonia.

<sup>2</sup> Membro del KNKA dal 1956 e redattrice capo di *Meander* dal 1978, è stata curatrice, dal 1946 al 1978 (cfr. *Meander* 34, 548-9, nn. 11-12), della rubrica *Antyk w Polsce*, "La cultura antica in Polonia", che raccoglieva pubblicazioni di vario genere legate allo studio dell'antichità classica; nel 1954, Winniczuk scrive un altro articolo sul tema della pace nel mondo antico, legato al congresso in memoria di Aristofane, intitolato *W 2400 lat... O aktualności walki starożytnych Greków o pokój* ("In 2400 anni... Sull'attualità della lotta degli antichi Greci per la pace").

Pace tenutosi a Breslavia l'anno precedente; in quest'occasione vede la luce anche la rivista *W Obronie Pokoju* ("In Difesa della Pace"), in cui, nello stesso 1954<sup>3</sup>, vengono pubblicati stralci di traduzioni di tre commedie aristofanee: gli *Uccelli* (*Ptaki*) e gli *Acarnesi* (*Acharny*), nelle rese di fine Ottocento e inizio Novecento dei poeti Józef Jedlicz e Bogusław Butrymowicz, rispettivamente, e, naturalmente, la *Pace* (*Pokój*), nella nuova traduzione del filologo Stefan Srebrny, pubblicata l'anno successivo e utilizzata come base testuale per la messinscena della commedia organizzata nel 1956 per celebrare i primi sei mesi di attività dello *Studium Teatralne* di Kielce, diretto dalla regista Irena Byrska<sup>4</sup>.

A partire dagli anni Sessanta, l'interesse verso Aristofane sembra spostarsi, piuttosto, sulla produzione teatrale dei suoi drammi. Se l'accademia di questi anni sembra occuparsene meno<sup>5</sup>, la larga maggioranza delle messe in scena di commedie aristofanee in Polonia avviene proprio a partire da questo decennio: negli ottantotto anni dal 1873, anno della prima messinscena di Aristofane in territorio polacco<sup>6</sup>, al 1960 compreso, le commedie di Aristofane vanno in scena ventuno volte<sup>7</sup>; nei sessantaquattro

<sup>3</sup> *W Obronie Pokoju*, 8 (38), 41-51; un periodico omonimo era sorto nel 1936, a seguito del Congresso Internazionale degli Scrittori in Difesa della Cultura tenutosi a Parigi l'anno precedente; vd. a riguardo WOŹNICZKA 1987.

<sup>4</sup> Cfr. *Meander* 11 (1956), fasc. 12, 461.

<sup>5</sup> Subisce un interessante aumento, invece, ancora sulla scia ideologica comunista, il filone scientifico-interpretativo che si occupa della condizione schiavile e della classe lavoratrice nell'antichità: importanti sotto il profilo letterario, in questo senso, diventano gli "Εργα esiodei – l'autore riceve una certa attenzione come "poeta del lavoro" o "della classe lavoratrice" (*poeta pracy / ludu pracującego*), specie negli anni 1947-1964 e, come si vedrà, fino al 1968, con la messinscena del *Pluto* diretta da Włodzimierz Herman (vd. *infra*, par. 3.2). Non mancano, in ogni caso, singoli studi e contributi su Aristofane, come quello di Winniczuk sulle donne nella commedia greco-romana uscito su *Meander* 46, 1991.

<sup>6</sup> Con i *Cavalieri* (*Rycerze*), nella traduzione di Józef Szujski, portati in scena da Stanisław Kozmian a Cracovia nel gennaio di quell'anno; nel volume collettaneo di JURKOWICZ 1957, STARNAWSKI 1957 riporta come anno della messinscena il 1875 (p. 268, voce 26), contrariamente al resto della bibliografia sul tema, che concorda sul 1873 (cfr. e.g. SZASTYŃSKA SEMION 1963, 83); la datazione di Starnawski è, in realtà, quella della pubblicazione della traduzione di Szujski, menzionata subito dopo: da qui, probabilmente, l'errore nella collocazione cronologica della messinscena.

<sup>7</sup> Dieci volte la *Lisistrata*, tre le *Nuvole* e gli *Uccelli*, due i *Cavalieri* e la *Pace*, una le *Ecclesiazuse*; si tratta di una rilevazione puramente elencativa, che non considera il trattamento effettivo riservato alle singole commedie, che talvolta conservavano ben poco

anni dal 1961 al 2024<sup>8</sup>, le messe in scena raddoppiano e oltre, raggiungendo le quarantanove<sup>9</sup>. Così scriveva, nel 1963, Alicja Szastyńska Semion a questo proposito (SZASTYŃSKA SEMION 1963, 98): «K. Karski, nell'articolo *Aristofane, scrittore contemporaneo* [1954], scrive (non proprio a onor del vero) che bisogna essere un matusalemme per ricordarsi di un qualche spettacolo di Aristofane». Karski non aveva, in effetti, tutti i torti, considerando che, alla data di pubblicazione del suo articolo, la messinscena aristofanea più recente era stata la *Lisistrata* (*Gromiwoja*, nella traduzione di Ciegiewicz) diretta da Adam Bystrzyński a Poznań nel 1937<sup>10</sup>.

Parallelamente, la presenza del commediografo ateniese nella pubblicistica polacca dagli anni Sessanta in poi, per almeno un trentennio, si restringe, essenzialmente, a commenti alle singo-

di "aristofaneo". Cfr., ad esempio, SZASTYŃSKA SEMION 1963, 85, sulla *Lisistrata* inscenata nel 1896 a Cracovia da Koźmian, che tradusse la commedia in prosa a partire dall'adattamento in francese di Maurice Donnay (1892): «[Koźmian] rielaborò a tal punto l'opera che, dell'autore antico, rimase la sola idea dello sciopero coniugale e qualche scena di carattere politico».

<sup>8</sup> Con lo spettacolo *Między nogami* ("Tra le gambe"), diretto Adam Kuzycz-Berezowski a Stettino, e composto da frammenti di *Rane*, *Lisistrata*, *Tesmofoiazuse* e *Uccelli* nella traduzione di Janina Ławińska-Tyszkowska; nel febbraio 2024, l'attore e regista Grzegorz Kujawiński ha diretto a Gdynia uno spettacolo ispirato ad alcune commedie di Aristofane e a saggi della scrittrice femminista Rebecca Solnit, intitolato *Wieczna Komedia*, "Commedia Eterna"; trattandosi, tuttavia, di uno spettacolo originale, più che di una messinscena aristofanea, lo spettacolo non è considerato in questa sede, come anche la lettura / recitazione pubblica di frammenti delle *Ecclesiazuse* organizzata il 22 marzo dalle associazioni filologiche di diverse università, in occasione del *Festival Européen Latin Grec*, il cui testo centrale di quest'anno è stata proprio la commedia aristofanea.

<sup>9</sup> Nove volte i *Cavalieri* e la *Lisistrata*, otto gli *Uccelli*, sette le *Rane*, quattro la *Pace*, tre il *Pluto*, due le *Nuvole* e le *Tesmofoiazuse*, una le *Ecclesiazuse*; a partire dal 1963, inoltre, si inscenano otto "miscellanee", basate su stralci di più commedie – vanno, così, in scena, seppure parzialmente, anche gli *Acarnesi*, due volte, e le *Vespe*, una. I conteggi delle messe in scena provengono dalla conflazione di varie fonti, principalmente il sito web dell'*Encyklopedia Teatru Polskiego* (<<https://encyklopediateatru.pl/>>, ultimo accesso 27 febbraio 2025) e i contributi di SZASTYŃSKA-SEMION (1963, 1981) e OLECHOWSKA 2015.

<sup>10</sup> Il database online dell'*Encyklopedia Teatru Polskiego* riporta come data il 1935, ma senza fonti ulteriori; cfr., però, SZASTYŃSKA SEMION 1963, 92: «Il periodo tra le due guerre fu assai povero, quanto a spettacoli aristofanei. Le uniche effettive messe in scena delle sue commedie furono: *Babie koto* (*Ecclesiazusae*), inscenata a Varsavia nel 1920, e *Gromiwoja*, inscenata nel 1937 a Poznań». La data del 1937 è riportata anche nella "Cronaca delle messe in scena di Aristofane in Polonia" (*Kronika przedstawień Arystofanesa w Polsce*), conservata presso l'Archiwum Państwowe di Koszalin tra i materiali riguardanti la messinscena del *Pluto* diretta nel 1968 da Włodzimierz Herman.

le messe in scena<sup>11</sup> e traduzioni: proprio in questi anni comincia, infatti, l'attività traduttiva della sopra menzionata Janina Ławińska-Tyszkowska, unica traduttrice di tutte le undici commedie superstiti, di cui si dirà più dettagliatamente più avanti<sup>12</sup>. Una reviviscenza negli studi aristofanei è stata avviata, nell'ultimo decennio, dai numerosi studi di Olga Śmiechowicz, di cui si dirà a breve.

A fronte di queste osservazioni, resta da chiarire l'identità del secondo grande assente sopra menzionato: studi estesi e dettagliati sulla ricezione teatrale polacca di Aristofane. Non si tratta, è chiaro, di un'assenza assoluta, quanto, piuttosto, di un'insufficienza generale e strutturale: i pochi lavori disponibili a riguardo, a partire dagli articoli di Alicja Szastyńska-Semion (1963 e 1981), sono essenzialmente elencativi<sup>13</sup>, dedicati a singole commedie<sup>14</sup> o limitati a precisi ambiti cronologici<sup>15</sup>; la fortuna scenica di Aristofane in Polonia, nella larga maggioranza dei casi, è affrontata in relazione alle messe in scena dei tragici e del dramma antico in genere; più ricchi, ma ormai piuttosto datati, il contributo generale di Jerzy Starnawski, nel primo dei due volumi della raccolta

<sup>11</sup> Si veda, ad esempio, l'articolo di Anna Maria Komornicka dedicato alla messinscena delle *Ecclesiazuse* (*Sejm kobiet*) dirette a Breslavia da Włodzimierz Herman nel gennaio 1968. Il contributo, uscito sul vol. 23, fasc. 9 di *Meander*, viene menzionato, assieme a un'altra recensione (*Kapitel Arystofanesowa*, "Bagno aristofaneo", il cui autore non è specificato) sul fasc. 2-3 del vol. XXV, due anni dopo, nella già menzionata rubrica *Antyk w Polsce* (p. 110); vi si nominano anche le varie recensioni di Komornicka a saggi di vari autori, polacchi e non, su Aristofane, e un saggio di Ławińska-Tyszkowska sul rapporto tra commedia arcaica e tragedia (*Komedia stara a tragedia*), pubblicati su *Eos*, vol. LV, oltre alla traduzione di stralci delle *Nuvole* ad opera di Sandauer per l'*Antologia Literatury Powszechnej*, 1968, vol. I.

<sup>12</sup> *Infra*, par. 3.2.

<sup>13</sup> È il caso di FIK 1981, MICHALIK 2004, OLECHOWSKA 2018.

<sup>14</sup> Come nel caso di OLECHOWSKA 2018, che analizza rapidamente le messe in scena, limitate al periodo comunista (1945-1989) di alcune opere rappresentative della classicità e della sua ricezione letteraria in Polonia – per i tragici greci, *Oresteia*, *Edipo Re*, *Antigone* e *Medea*; per Aristofane, *Lisistrata*; per Omero l'*Odissea*, per Plauto il *Mercator*; e poi tre drammi contemporanei: *Akropolis* di Stanisław Wyspiański, *Caesar and Cleopatra* di George Bernard Shaw, e *Orfeusz* di Anna Świrszczyńska (pp. 284-374).

<sup>15</sup> OLECHOWSKA 2018 al periodo comunista (1945-1989); SZASTYŃSKA SEMION 1962 e 1983 fino al 1975; KAŹMIERZAK 2008 tra gli anni 1955 e 2005; ŚMIECHOWICZ 2015 fino al 2005 (vd. *infra*, n. 19).

*Antyk w Polsce* (1992)<sup>16</sup>, e l'ampia introduzione di Jerzy Łanowski alla seconda edizione (1981) delle traduzioni di *Lisistrata*, *Ecclesiastuzuse* e *Pluto* ad opera di Ławińska-Tyszkowska<sup>17</sup>. Lo studio più ampio dedicato al tema resta, al momento, la tesi dottorale di ŚMIECHOWICZ 2015, che affronta la ricezione di Aristofane in Polonia, Russia e Gran Bretagna dal XV secolo fino al 2005<sup>18</sup>; si tratta, comunque, di un caso eccezionale, per quanto l'attività di ricerca di Śmiechowicz si sia poi largamente incentrata su Aristofane, di cui ha studiato la ripresa e la circolazione in rapporto a fenomeni culturali e letterari come la *Młoda Polska* (Giovane Polonia)<sup>19</sup>, analizzandone traduzioni e traducendo ella stessa – in particolare *Nuvole* (2021), *Rane* (2023), e *Lisistrata* (2022)<sup>20</sup>.

## 2. Il Pluto in Polonia: un destino travagliato

La prima apparizione di Aristofane in terra polacca è una copia dell'edizione aldina del 1498, contenente nove commedie – con il *Pluto* in apertura, seguito da *Nuvole* e *Rane* –, appartenuta al di-

<sup>16</sup> STARNAWSKI 1992, 41-86.

<sup>17</sup> L'ultimo paragrafo dell'introduzione (pp. LXIX-CII), intitolato "Sulla fortuna postuma di Aristofane" (*Z losów pośmiertnych Arystofanesa*), affronta la ricezione di Aristofane non soltanto in Polonia, ma anche in Germania, Italia, Francia e Inghilterra lungo diversi secoli, oltre al tema delle messe in scena e traduzioni polacche fino ad allora realizzate.

<sup>18</sup> La tesi, pubblicata nel 2015, discute la ricezione polacca di Aristofane nel terzo capitolo: dopo una rapida ricostruzione delle prime testimonianze di Aristofane in Polonia, ripresa sostanzialmente da STARNAWSKI 1992, Śmiechowicz si dedica principalmente al confronto degli stili traduttivi di Ciglewicz e Butrymowicz (i primi a pubblicare a stampa traduzioni integrali) e, in due paragrafi distinti, alla ricezione negli anni 1873-1918 e 1919-1939; la trattazione degli anni successivi alla seconda guerra mondiale risulta piuttosto rapida, e si ferma allo spettacolo *Po Ptakach* ("Dopo gli Uccelli", 2005); del *Pluto* messo in scena da Herman (1968) non c'è menzione, né dell'attività traduttiva di Leon Ulrich (vd. *infra*); si menziona la traduzione di Komornicka (1955) come prima assoluta, senza chiarire, tuttavia, che si trattò di una traduzione parziale pubblicata tra gli stralci di traduzioni proposti da *Meander*, né accennare alla prima traduzione completa pubblicata (ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970); cfr. ŚMIECHOWICZ 2015, 189.

<sup>19</sup> Corrente artistico-letteraria di derivazione modernista di fine Ottocento, cui appartenevano, tra gli altri, Jedlicz e Butrymowicz, due dei primi traduttori di commedie aristofanee per intero.

<sup>20</sup> La traduzione è stata utilizzata come base testuale per la messinscena di Kujański, vd. *supra*, n. 9.

plomatico posnaniense Mikołaj Czepiel. Il *Pluto* è anche la prima commedia ad apparire in Polonia in un'edizione a sé, stampata nel 1531 a Norimberga da Johann Petreius e dedicata a Seweryn Boner, procuratore di corte del sovrano Zygmunt I e della consorte Bona Sforza<sup>21</sup>. Ironicamente, tuttavia, la commedia cade quasi subito in un oblio durato almeno tre secoli. La prima serie di traduzioni complete in polacco si dovette alla sfortunata penna di Leon Ulrich, come si legge nel suo necrologio, pubblicato nel 1886 dalla giornalista Karolina Morawska sul mensile *Przegląd Polski*: «Con le sue traduzioni dell'intero Shakespeare, di Plutarco, di Aristofane, si rese benemerito verso la Patria, fino ad allora piuttosto povera di questi legami con la letteratura generale»<sup>22</sup>. Tuttavia, le traduzioni di Ulrich non furono mai date alle stampe, andando perdute in circostanze ignote col manoscritto che le conteneva<sup>23</sup>. Lo stesso necrologio appena citato, poi, parrebbe smentire per voce dello stesso Ulrich la veridicità dell'affermazione che lo vorrebbe traduttore di tutte le undici commedie superstiti aristofanee<sup>24</sup>:

<sup>21</sup> Cfr. ŚMIECHOWICZ 2017, 142; STARNAWSKI 1992, 41.

<sup>22</sup> *PP* 1886, 141; per l'identità dell'autrice, che firma il necrologio come «M.», cfr. Albrecht-Szymanowska in LOTH 2004, 13, s.v. "Ulrich Leon".

<sup>23</sup> Sotto la voce dedicata a Ulrich Leon nell'enciclopedia *Dawni pisarze polscy od początku piśmiennictwa do Młodej Polski*, ALBRECHT-SZYMANOWSKA 2004, 12, scrive che «tradusse opere di Plutarco e le commedie di Aristofane; queste traduzioni sono rimaste in forma manoscritta»; cfr. il resoconto bibliografico di STARNAWSKI in JUREWICZ 1957, 279, che, citando un resoconto di Kazimierz Morawski per l'AUK (*Akademia Umiejętności w Krakowie*) per l'anno 1890, menziona «otto opere di Aristofane nella traduzione polacca di Leon Ulrich, buonanima; i loro titoli sono: *Nuvole, Cavalieri, Pace, Il Senato donnesco, Acarnesi, Uccelli, Pluto, Vespe*". Passò la risoluzione (mai realizzata) di darle alla stampa»; cfr. *ivi*, 294-95 (vd. a riguardo la n. successiva); gli unici manoscritti di Ulrich attualmente in possesso dell'AUK, in effetti, principalmente in forma di diapositive, sono scambi epistolari con Stanisław Egbert Koźmian e la sua famiglia, legati soprattutto alle attività di Ulrich come traduttore di Shakespeare. Sorprende l'asserzione di STARNAWSKI 1992, 67, secondo cui, prima di ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970, *Ecclesiazuse* e *Pluto* non erano stati «mai tradotti per intero nella nostra lingua»; è certamente probabile che le traduzioni di Ulrich, come spesso accadeva per Aristofane nella Polonia ottocentesca, omettessero brani o battute poco apprezzabili da un potenziale pubblico di lettori, ma in assenza dei manoscritti l'ipotesi resta inverificabile.

<sup>24</sup> Come si legge, ad esempio, nel contributo di SINKO in JUREWICZ 1957, 235, secondo cui «andò perduta chissà dove la traduzione completa di Aristofane curata da L. Ulrich, emigrato, noto traduttore di Shakespeare» – dopo aver affermato, peraltro, che anche Butrymowicz avrebbe tradotto tutta l'opera aristofanea (*ibid.*): «Le sue traduzioni del resto delle commedie di Aristofane [*i.e.*, esclusi *Cavalieri, Uccelli* e *Nuvole*: vd. *infra*]

Costretto, poi, per qualche anno a occuparmi un po' di poeti greci, anzitutto, per mio personale piacere, tradussi le più dilettevoli scene di Aristofane, e quanto più a lungo me ne occupavo, tanto più cresceva in me il desiderio di tradurre stralci via via più estesi di quelle opere che, pure scritte duemila anni orsono, possono indubbiamente interessare il pubblico odierno, e convincerlo che in questo lungo lasso di tempo i fatti umani non sono poi cambiati tanto quanto uno crederebbe. Tra qualche mese avrò pronte quattro commedie – due le ho già pronte del tutto –, e alla fine del prossimo anno altre quattro, ché delle rimanenti una, per l'eccessivo *realismo*, non è un gran piacere da tradurre, e due altre non destano interesse alcuno, ché altro non sono che una messa alla berlina d'Euripide. (*PP*, 154-5)

Questo concorderebbe con l'elenco delle otto commedie citate nei resoconti dell'*Akademia Umiejętności* di Cracovia (AUK) per l'anno 1890<sup>25</sup>: le "messe alla berlina" di Euripide sono, naturalmente, le *Rane* e le *Tesmofoziause*; riesce, poi, ben facile comprendere a quali "eccessi di realismo" faccia riferimento Ulrich riferendosi qui, chiaramente, alla *Lisistrata* – ecco spiegata l'assenza delle tre commedie dal resoconto dei materiali dell'AUK del 1890. Lo stesso destino spettato alle traduzioni di Ulrich tocò, ironicamente, anche alla traduzione del *Pluto* realizzata da Bogusław Butrymowicz, non data alle stampe e perduta con il

rimasero nell'archivio della Biblioteca Nazionale», la cui casa editrice pubblicò unicamente le traduzioni delle tre commedie appena menzionate oltre ad *Acarnesi* e *Rane*, tutte tra gli anni 1906 e 1910. Nello stesso collettaneo, anche STARNAWSKI scrive che Ulrich «lasciò in un manoscritto, oggi perduto, la traduzione, probabilmente, di tutte le commedie di Aristofane» (p. 295); già l'enciclopedia di KORBUĆ 1930 forniva questo dettaglio, senza spiegazioni dettagliate sulla sorte del manoscritto aristofaneo: «in un ms., trad. di Plutarco e di tutte le commedie di Aristofane» (220, s.v. "Leon Ulrich"). Per quanto indimostrabile, è possibile che questa notizia derivi da un equivoco linguistico evidenziabile proprio nel necrologio menzionato sopra (vd. *supra*, n. 23): il sintagma «Przekładem całego Szekspira, Plutarcha, Arystofanesa» presenta l'aggettivo "całego" (intero) concordato al genitivo con "Szekspira" – e in effetti Ulrich è noto principalmente come traduttore di tutte le opere di Shakespeare (vd. *supra*, n. 24). Ma anche i successivi due autori menzionati, Plutarco e Aristofane, appunto, sono al genitivo: è possibile che l'aggettivo "całego" sia stato – erroneamente – concordato anche con questi, originando il "falso mito" della traduzione completa delle commedie aristofanee; d'altra parte, la presunta "traduzione completa" di Plutarco non è menzionata altrove, evidentemente per la sua palese improbabilità; i due genitivi vanno senz'altro interpretati come indipendenti dall'aggettivo – Ulrich ha curato la «traduzione dell'intero Shakespeare, di Plutarco, di Aristofane», e dei due greci non certo nella loro interezza.

<sup>25</sup> Vd. la n. precedente.

manoscritto che doveva essere destinato alla pubblicazione nella collana curata dalla Biblioteka Narodowa, i cui archivi non conservano nulla a riguardo<sup>26</sup>.

Con questo scenario alle spalle, non sorprende che il *Pluto* non abbia ricevuto attenzione registica per quasi novantacinque anni: tanta è, infatti, la distanza cronologica che separa i sopra menzionati *Rycerze* di Koźmian (1873) dal *Plutos* messo in scena da Włodzimierz Herman nel 1968, di cui si dirà sotto<sup>27</sup>; anche successivamente, peraltro, il *Pluto* resterà in una posizione sostanzialmente defilata: due sole messe in scena seguono, a distanza di due decenni, a quella del 1968 (nel 1990 e nel 1992), oltre a una messinscena delle *Ecclesiazuse* in cui brevi frammenti del *Pluto* sono inseriti come intermezzi<sup>28</sup>.

### 3. *Le traduttrici del Pluto: Anna Maria Komornicka e Janina Ławińska-Tyszkowska*

Anche sul versante delle traduzioni, al *Pluto* è riservato il medesimo destino incontrato sulla scena: perduta, come si è visto, la traduzione di Ulrich, a tutt'oggi si contano unicamente una traduzione parziale e una completa, ad opera, rispettivamente, di Anna Maria Komornicka (1920-2018) e di Janina Ławińska-Tyszkowska (1934-2013). Un primo dato rilevante che accomuna le due traduttrici è, per ovvio che possa apparire, l'appartenenza

<sup>26</sup> Cfr. l'introduzione di Jerzy Łanowski in ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970, 5, e *supra*, n. 24.

<sup>27</sup> *Infra*, par. 3.2.

<sup>28</sup> Si tratta dello spettacolo intitolato *Sejm kobiet* ("Il senato delle donne", la più diffusa traduzione polacca del titolo della commedia), diretto da Jowita Pieńkiewicz nel 1981 presso il Państwowy Teatr Muzyczny di Słupsk; stando a quanto riportato da alcuni materiali d'archivio legati allo spettacolo (volantini, cartelloni e programmi teatrali), la traduzione di singoli brani del *Pluto* qui utilizzata è attribuita, erroneamente, ad Artur Sandauer, che tuttavia non pubblicò mai traduzioni, neanche parziali, della commedia; i brani tratti dal *Pluto* in questa sede presentano una traduzione pressoché identica a quella pubblicata da Ławińska-Tyszkowska, che Sandauer, se ebbe effettivamente un ruolo, dovette limitarsi a modificare in pochissimi punti; si sarebbe trattato, in questo caso, di una collaborazione occasionale in vista della messinscena, come nel caso del *Plutos* di Herman (1968; vd. *infra*, par. 3.2) – ma non abbiamo dati concreti a riguardo, e queste osservazioni restano puramente inferenziali.

al genere femminile: come rileva Olechowska, nel secondo dopoguerra,

women classicists were either teaching Latin at high schools, working for large postwar editorial and lexicographic projects, producing editions of Polish historical sources, translating ancient texts, or working for libraries and publishing houses<sup>29</sup>.

Il ruolo delle classiciste donne nell'accademia polacca resta, cioè, sostanzialmente confinato, almeno fino agli anni Sessanta inoltrati, ad attività ancillari a quella professorale, per lungo tempo appannaggio quasi esclusivamente maschile; sebbene l'ideologia comunista propugnasse apertamente la parità, anche in ambito accademico, tra uomini e donne, «it is doubtful that the change was due to the communist rhetoric» (*ibid.*). Piuttosto, sottolinea Olechowska, il graduale cambio di passo si dovette all'emergere di figure femminili di spicco nel contesto accademico del secondo decennio post-bellico. In quest'ambito va inquadrata l'opera traduttiva di filologhe come Komornicka e Ławińska-Tyszkowska<sup>30</sup>, attive parallelamente in vari altri campi di ricerca: se la traduzione appartiene a quel novero di attività "ancillari" menzionate sopra, gli interessi delle due accademiche non si limitarono ad essa. L'attività scientifica di Komornicka, che ottenne il titolo professorale nel 1987, conta oltre centosettanta pubblicazioni, di cui Aristofane costituisce uno dei protagonisti, accanto alle Scritture e ad esponenti della poesia greca arcaica come Pindaro, Ipponatte, Simonide, Archiloco; Ławińska-Tyszkowska, professoressa dal 2002, si è

<sup>29</sup> OLECHOWSKA 2020, 45. Si vedano, ad esempio, le traduzioni di frammenti comici greci (Alessi, Ermippo, Eupoli, Aristofane...) di Gabriela Pianko, pubblicate su vari numeri di *Meander* (anni 1951, 1952, 1956).

<sup>30</sup> Ma anche di Lidia Winniczuk, Gabriela Pianko, Janina Niemirska-Pliszczyńska, Ludwika Rychlewska e numerose altre: si veda, per una trattazione – elencativa ma completa – a riguardo, OLECHOWSKA 2018. Questo non deve lasciar intendere, tuttavia, che l'attività traduttiva fosse percepita dalle traduttrici stesse come secondaria o, tantomeno, forzata: per Ławińska-Tyszkowska in particolare, tradurre Aristofane fu una scelta motivata da un forte interesse personale verso la letteratura comico-satirica greca in generale, come testimonia anche la sua traduzione dei mimiambi di Eronda; ringrazio sentitamente la Prof.ssa Emilia Żybert-Pruchnicka per le preziose testimonianze personali sul lavoro e sulla figura di Ławińska-Tyszkowska, da cui scaturisce questa osservazione.

occupata prevalentemente di commedia, poesia bucolica greca ed epigrammatica, affiancando ad Aristofane l'opera di Eronda, di cui è stata la prima traduttrice in polacco, e di Teocrito. Due donne, classiciste, nate fuori dai confini dell'attuale Polonia<sup>31</sup>, nonché uniche traduttrici del *Pluto* aristofaneo di cui ci resti traccia – con notevoli differenze, che è opportuno rilevare e discutere.

### 3.1. La prima traduzione (parziale) pubblicata: Komornicka per *Meander* (1955)

Sin dalla sua fondazione, il mensile *Meander* pubblica, insieme ad articoli, resoconti bibliografici e aggiornamenti di vario tipo sulle discipline afferenti all'antichistica, anche traduzioni d'autore di brani tratti dai più svariati generi letterari della produzione greca e latina – prosa e poesia, anche frammentaria<sup>32</sup>, storiografia, dramma, filosofia. Tra questi stralci, più o meno lunghi, di traduzioni, pubblicati senza un filo conduttore o criterio editoriale rintracciabile, appare la prima traduzione oggi disponibile del *Pluto* aristofaneo, e in particolare dei vv. 415-619: si tratta, peraltro, anche della prima pubblicazione in assoluto di Komornicka<sup>33</sup>.

I versi in questione sono corredati da un'introduzione didascalica della traduttrice, che ne fornisce una rapida contestualizzazione<sup>34</sup>: si tratta dell'agone che contrappone Cremilo e Povertà

<sup>31</sup> Komornicka nacque a L'viv, nell'odierna Ucraina; Ławińska-Tyszkowska a Vilnius, odierna capitale della Lituania. Entrambe le città, coi nomi polacchi di Lwów e Wilno, appartenevano formalmente allo stato polacco negli anni di nascita delle due studiose – Lwów dal 1920, anno di nascita di Komornicka; Wilno dal 1922, dopo l'annessione dello stato della Lituania centrale alla Polonia; la città fu poi occupata dalle truppe sovietiche nel 1939 – Ławińska-Tyszkowska aveva cinque anni.

<sup>32</sup> Vd. *supra*, n. 30.

<sup>33</sup> Cfr. RYBOWSKA 1995, 11.

<sup>34</sup> Non sono riportati, invece, dettagli riguardanti l'edizione critica usata come base testuale, né alcun tipo di riferimento bibliografico o di commento specifico in merito alle scelte traduttive – così come per tutte le traduzioni pubblicate su *Meander*, che assumono un valore sostanzialmente letteristico e, soprattutto, divulgativo, in linea con le intenzioni originarie dei fondatori della rivista; si legga in proposito l'introduzione al primo volume di *Meander* (1946), a cura della redazione: «... oggi si avverte la mancanza di una rivista popolare-scientifica, che abbracci in modo vivo e accessibile l'interesse della cultura antica. Nel momento presente, si fa avanti ancora più forte il bisogno di divulgare in ampie fasce di società notizie di questo campo del sapere – il che dovrebbe risultare in un innalzamento del livello culturale generale della nazione» (*Nota introduttiva*, 1).

(Περία, pol. *Bieda*), in cui quest'ultima risulta, evidenzia Komornicka, in evidente vantaggio sul piano argomentativo, ma finisce comunque sconfitta «perché la sua logica non è accettata»<sup>35</sup>. In ossequio alla politicizzazione attualizzante che si osserva nella lettura dei testi classici, e specie di Aristofane, in questo decennio, come si è detto sopra, Komornicka scrive:

Aristofane ne fa [*i.e.* di Περία] un araldo delle classi dominanti, dei difensori dello *status quo*, che si servono di argomenti che ancora oggi coincidono con quelli delle classi dominanti nei paesi capitalisti. ... Ci accorgiamo che Pluto, paradossale dio vestito di stracci, è il simbolo appropriato di quelle contraddizioni radicate nella società, un simbolo vero, perché è il Pluto visto attraverso gli occhi della classe sfruttata dei contadini<sup>36</sup>.

Alla luce di queste righe di commento, è ben lecito supporre che la scelta stessa di questo brano<sup>37</sup> abbia una precisa connotazione politica: identificare, paradossalmente, *Bieda* (Περία) con la classe dominante, con un riferimento diretto al capitalismo contemporaneo, facendo al contempo di Pluto il simbolo *par excellence* dell'oppressione della classe lavoratrice, rende tanto più significativa la scena in cui Cremilo e Blepsidemmo si impongono sulla mostruosa creatura, cacciandola e assurgendo a eroi davvero politici, prima ancora che comici.

Sul piano formale, la traduzione si presenta particolarmente irregolare: lo schema metrico, rimico e strofico sono una sostanziale miscelanea di influenze, consuetudini e deroghe, come si vedrà a breve. Il criterio fondamentale che pare emergere dall'analisi metrico-stilistica della resa di Komornicka è un tentativo di coniugare una certa *varietas* formale a una sostanziale naturalezza nell'espressione, nonostante il linguaggio utilizzato resti, anche sintatticamente, piuttosto complesso; se di questo dovette trattarsi,

<sup>35</sup> *Meander* 10, 1955, 326, nn. 6-7.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Non è noto se la selezione dei brani pubblicati fosse operata dalla redazione o su proposta dei traduttori; in ogni caso, il fatto stesso che la traduzione sia stata pubblicata è, in relazione al contesto di questi anni, indicativo – si pensi al primo brano comparso in traduzione sul primo numero della rivista (1946, 477-504): oltre 400 vv. della *Pace* (pol. *Pokój*, vv. 177-600), nella traduzione di Srebrny.

non parebbe un tentativo particolarmente riuscito, specie se confrontato con la precedente tradizione traduttiva di Aristofane in polacco<sup>38</sup>, o con l'accurata traduzione di Ławińska-Tyszkowska, uscita quindici anni più tardi. Le irregolarità della traduzione di Komornicka sono ben rilevabili sin dai primissimi versi (tutti dodecasillabi), che si riportano di seguito, corredati di una schematica analisi metrica, rimica e ritmica (Aristoph. *Pl.* 415-26):

Vv. 415-26 (trad. Komornicka 1955) <sup>39</sup>	Rime	Sedi accentate <sup>40</sup>	Suddivisione del verso
bl. <sup>41</sup> O ludzie nieszczęśni, jak się ośmielacie	a	(II-V-VII-[IX]-XI)	doppio senario
na czyn tak zbrodniczy, pełen dzikiej złości?	b	(II-V-VII-IX-XI)	doppio senario
Hola! Poczekajcie! Dokąd uciekacie?	a	(I-[III]-V-VII-[IX]-XI)	doppio senario
bl. Na Heraklesa! / bl. Nie! nie zaznasz litości!	b	(I-IV-VI-VIII-XI)	doppio senario quinario + settenario
Gdyż zuchwalstwo wasze przebrało już miarę	c	(I-III-V-VIII-XI)	doppio senario
na coś podobnego nigdy bóg ni człowiek jeszcze się nie ważył. Zginiecie za karę!	d	(II-V-VII-IX-XI)	doppio senario
ch. Patrzcie ja, ludziska! niechże mi kto powie	c	(I-[III]-V-VIII-XI)	doppio senario
co to za stwór. Widzi mi się trupio blada.	d	(I-III-V-VII-IX-XI)	doppio senario
bl. Erynię z tragedii żywo przypomina, bo i patrzy błędnie i tragicznie gada.	e	(I-II-V-[VII]-IX-XI)	quaternario + ottonario
Lecz gdzie ma pochodnię? / ch. Ależ	f	(II-V-VII-IX-XI)	doppio senario
wściekła mina!	f	(II-V-VII-IX-XI)	doppio senario

<sup>38</sup> Oltre a filologi come Srebrny e Sandauer, le cui traduzioni si prefiggono evidentemente, pur senza ambizioni letterarie o poetiche, criteri formali rispettati con sostanziale aderenza e uniformità, l'opera aristofanea annovera traduttori come Edmund Ciegiewicz, Józef Jedlicz, Julian Tuwim (propriamente, autore di una parafrasi degli *Uccelli*, pol. *Ptaki*, basata sul libero adattamento francese di Bernard Zimmer, messo in scena nel 1927) e Bogusław Butrymowicz, poeti "di mestiere".

<sup>39</sup> Si propone di seguito una traduzione italiana della resa polacca: «Po. "Ah, gente maligna, con che ardire osate / un'azione così criminale, colma di selvaggia furia? / Ehilà! Aspettate! Ma dove scappate?!" / bl. "Per Eracle!" po. "No, non otterrai pietà! La vostra insolenza ha già passato il segno: / mai dio né uomo si è spinto a una cosa simile! / Per punizione, morirete per questo." / cr. "Guardatela, gentucola – qualcuno mi dica / che creatura è mai questa. Mi pare pallida come un cadavere! / bl. Ricorda vivamente un'Erinni da tragedia, / ché guarda storto e parla tragicamente... / Ma dove ha la torcia?" cr. Che viso infuriato!"».

<sup>40</sup> Sottolineate nel testo polacco.

<sup>41</sup> I personaggi sono Bi(eda), Bl(epsidemos) e Ch(remylos).

A predominare in questa prima, breve sezione, puramente esemplificativa e non del tutto rappresentativa del seguito del testo, se non in senso generale, sono le realizzazioni del dodecasillabo come doppio senario: data la conseguente obbligatorietà degli accenti metrici in quinta e undicesima sede, tuttavia, è facile osservare come gli altri siano particolarmente variabili, conferendo all'intera sezione un ritmo piuttosto prosaico<sup>42</sup>. La stessa scelta del dodecasillabo, peraltro, risulta singolare nel panorama traduttivo aristofaneo: i versi prediletti dei predecessori, da Szujski a Srebrny, passando per Jedlicz, Konarski, Cięglewicz e Butrymowicz, erano l'endecasillabo e, soprattutto, il tridecasillabo, di particolare successo in Polonia per la sua gloriosa tradizione poetica, iniziata con le rese polacche di canti religiosi latini<sup>43</sup>, proseguita nella variegata opera di Jan Kochanowski (1530-1584) e culminata nel *Pan Tadeusz* di Adam Mickiewicz, il "poema nazionale" polacco (1832). Komornicka, dal canto suo, raccoglie queste tradizioni e le fonde insieme, rinunciando alla coerenza formale e rendendo il trimetro giambico aristofaneo con endecasillabi, dodecasillabi e tridecasillabi, e ricorrendo a senari e decasillabi per lo *pnigos* conclusivo, secondo lo schema seguente<sup>44</sup>:

<sup>42</sup> Per chiarezza, è opportuno menzionare che il sistema accentuativo della lingua polacca prevede in larghissima maggioranza parole piane; nel linguaggio parlato, peraltro, anche le parole sdrucciole, di per sé non particolarmente numerose, vengono ricondotte all'accentazione piana; questo ha un evidente influsso sulle scelte metriche, specie se vincolate da un'operazione traduttiva e ulteriormente delimitate dalla scelta di introdurre la rima, come si vedrà meglio a breve.

<sup>43</sup> Come riporta BRÜCKNER 1923, 67, «si tratta di traduzioni libere delle *Ore della Passione del Signore* (*Horae Canonicae Salvatoris*), in nove <s>trofe (in luogo delle otto latine) di quattro tridecasillabi; si tratta del modello più antico di questi [versi] dell'intera tradizione poetica, nella quale, col tempo, sarebbero poi diventati la forma prediletta».

<sup>44</sup> Nello schema, i numeri dei versi delle colonne "scena" e "Aristofane" fanno riferimento all'originale greco nell'ed. HALL-GELDART 1900, mentre la colonna "Resa in Komornicka (1955)" presenta i numeri di verso della traduzione polacca, che non sono, però, numerati sul fascicolo di *Meander* e non presentano una corrispondenza esatta con i versi aristofanei – la traduzione è di 18 versi più lunga (222 vv.) rispetto alla corrispondente sezione di testo greco (204 vv.). Dove non diversamente indicato, si fa ricorso, in questa sezione del contributo, all'ed. HALL-GELDART 1900, utilizzata come base testuale da ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970, 18, nell'impossibilità di risalire all'edizione utilizzata da Komornicka.

Scena	Metro in Aristofane	Resa in Komornicka (1955)
Ingresso di Πενία (Pl. 415-86 / vv. 1-69 KOMORNICKA 1955)	Trimetri giambici	Dodecasillabi (vv. 1-27, 29-40, 42-58); tridecasillabi (vv. 28, 41, 59); endecasillabi (vv. 60-9)
"Agon" (Pl. 487-618 / vv. 70-221 K.), <i>katakeleusmos</i> (Pl. 487-8 / vv. 70-1 K.), <i>pnigos</i> (Pl. 598-618 / 201-22 K.)	Metri anapestici (tetrametri: Pl. 487-598; monometri: vv. 599, 603, 605, 607, 609, 617; dimetri: vv. 600-2, 604, 606, 608, 610-6, 618)	Endecasillabi (vv. 61, 171, 213, 215-22); dodecasillabo (v. 73); tridecasillabi (vv. 70-2, 74-132, 134-70, 172-96); senari (vv. 197-212); decasillabo (v. 214)

Pur priva di un'omogeneità effettiva, la traduzione di Komornicka si può, a grandi linee, inquadrare come un misto dei due tipi di traduzione che Holmes, in un suo importante contributo sul tema della traduzione poetica<sup>45</sup>, definiva, rispettivamente, «content-derivative» o «organic», e «deviant» o «extraneous»<sup>46</sup> – di questi, il primo centra l'importanza sulla semantica del testo, che determina le scelte metriche senza che si imitino quelle dell'originale; il secondo, invece, prevede che le scelte formali del traduttore non conseguano né dal contenuto né dalla forma dell'originale, creando, in sostanza, un testo autonomo che ne riproduce il significato senza stabilire con esso vincoli formali. Il secondo approccio appare certamente predominante nella traduzione di Komornicka, come si è potuto brevemente osservare; e tuttavia alcuni passaggi del testo sembrano suggerire una certa attenzione ad alcuni aspetti formali dell'originale – un esempio è rapidamente desumibile dallo schema sopra riportato, da cui si evince la notevole accelerazione del ritmo in corrispondenza del-

<sup>45</sup> HOLMES 1970, 96-7.

<sup>46</sup> Holmes analizza prima altri due tipi di traduzione: quella "mimetica", che riproduce, almeno fonicamente, il metro dell'originale nella lingua d'arrivo – ad esempio, la metrica barbara carducciana e la neoclassica pascoliana –, e quella "analogica", che sceglie la forma metrica sulla base del ruolo tradizionalmente rivestito dai metri stessi nelle tradizioni letterarie delle lingue di partenza e d'arrivo – es. la resa dell'esametro epico greco e latino in endecasillabi sciolti (Caro, Monti, Pindemonte).

lo *pnigos*<sup>47</sup>. Il criterio che risulta prevalente nell'operazione delle scelte traduttive, condizionando ampiamente l'andamento ritmico dell'intero testo, come appena osservato, è in ogni caso quello rimico<sup>48</sup>. Si tratta, tuttavia, di un ulteriore elemento di globale irregolarità: come lo schema metrico-ritmico, anche quello rimico è privo di coerenza e di correlazioni evidenziabili con il testo originale – i cambi nella struttura rimica non sembrano motivati da particolari esigenze testuali: non c'è corrispondenza univoca tra uno specifico metro del testo originale e la sua resa in polacco, come appena evidenziato.

In generale, la scelta rimica appare talora precedere la volontà, altrove predominante, di tradurre il testo greco con accuratezza filologica, determinando soluzioni altalenanti: è opportuno fornire, innanzitutto, alcuni esempi di traduzione aderente al testo, per poi osservare le deroghe a questo principio e chiarirne la rilevanza. Il più delle volte, è il taglio divulgativo della rivista a spingere la traduttrice verso scelte piuttosto aderenti all'originale greco (in questo senso, "filologiche") nella resa; riferimenti culturali e allusioni difficilmente comprensibili a un pubblico non esperto sono tradotti senza riadattamenti, e poi spiegati in nota. È il caso, ad esempio, di *Pl.* 550-1, tradotto con sostanziale aderenza al greco<sup>49</sup>:

<sup>47</sup> Non si tratta, mi pare, di un caso di "forma analogica" secondo la nomenclatura di Holmes (cfr. n. precedente): l'accelerazione nel ritmo è prodotta semplicemente usando metri più brevi, ma che non creano corrispondenze dirette con i rispettivi metri dell'originale – l'effetto ottenuto (l'accelerazione, appunto) mi sembra riconducibile piuttosto a una corrispondenza semantico-strutturale (la concitazione tipica dello *pnigos*) che non a una volontà di istituire un parallelismo legato alla «funzione poetica» tra i metri dell'originale e quelli della traduzione; vd. anche *infra*, n. 52.

<sup>48</sup> Fanno eccezione unicamente i vv. 197-204 K. (senari), che presentano uno schema rimico del tipo abcb defe – e.g. vv. 197-200 K., «lecz stul pysk, bo nawet / gdyby racje miała / jeszcze byś mnie wiedźmo / w tym nie przekonana» ("chiudi il becco, ché pure / se avessi ragione, / di ciò, strega, ancora / non me ne convinceresti!"); il resto dei senari successivi (vv. 205-12 K.) presenta, invece, uno schema rimico abab, che prosegue anche nei tridecassillabi successivi, fino alla fine.

<sup>49</sup> L'aderenza non è, comunque, totale, in obbedienza al criterio rimico e, qui, metrico: mancano nella traduzione l'esclamazione οὐ μὰ Δι'(α) e il riferimento cronologico al passato e al futuro, implicato dai verbi πέπovθεν e μέλλει.

ὕμεις γ' οἴπερ καὶ Θρασυβούλω Διονύσιον εἶναι ὅμοιον. ἀλλ' οὐχ οὐμός τοῦτο πέπονθεν βίος οὐ μὰ Δί', οὐδέ γε μέλλει.	Ach wy, Dionizjosa z Trazybulem mylicie! Od tego, coś tu mówił, różni się me życie. (vv. 139-40 K.)
Voi credete Dionisio uguale a Trasibulo. Ma questo, per Zeus, alla mia vita non è mai accaduto, né accadrà.	Ah, voi pigliate un Dionisio per Trasibulo! Da quanto hai detto, la vita mia è diversa!

I due personaggi menzionati sono sbrigativamente presentati ai lettori in una nota a piè di pagina: «Dionisio – tiranno e oppressore, Trasibulo – salvatore della patria e combattente per la libertà» (p. 331 n. 4); il significato dell'allusione, tuttavia, non è esplicitato del tutto: assimilare Dionisio e Trasibulo equivale a “confondere personaggi diametralmente opposti” – accusa che Povertà muove qui a Cremilo, che ha appena ricordato (*Pl.* 549) che οὐκ οὐν δὴ πού τῆς Πτωχείας Πενίαν φημὲν εἶναι ἀδελφὴν; (“Non è forse vero che Povertà per noi è sorella di Mendicità?”).

La restituzione contenutisticamente fedele del testo fa, pertanto, affidamento alla capacità inferenziale del lettore, chiamato a istituire autonomamente un parallelismo tra la presunta assurdità del paragone tra la condizione del *povero* e quella del *mendicante* e l'evidente contrasto tra le figure di Trasibulo e Dionisio, sulla base di una rapida e sintetica indicazione in nota<sup>50</sup>.

In altri casi, invece, questa strada è percorsa senza intaccare l'efficacia della resa polacca rispetto all'originale, come a *Pl.* 483, in cui la traduzione conserva il riferimento culturale, pur senza restituire alla lettera il testo greco<sup>51</sup>:

<sup>50</sup> Come osserva PADUANO 1988, 113, n. 86, il parallelo verte unicamente sulla contraddittorietà del paragone, appunto, e non implica giudizi di carattere politico: non si vuole, cioè, suggerire un'equivalenza tra i due personaggi politici e i concetti di povertà e mendicità, ma unicamente evidenziarne la distanza e l'incompatibilità; da qui, probabilmente, l'assenza di spiegazioni ulteriori nella nota di Komornicka – al lettore è sufficiente comprendere l'opposizione radicale tra le due figure politiche, senza particolari specificazioni aggiuntive.

<sup>51</sup> Scelta derivante, ancora una volta, dal rispetto del criterio metrico: il rapido scambio di battute tra Cremilo e Povertà, sottolineato da un'apposita didascalia («na-stepuje szybki, gwałtowny dialog», “segue un rapido, aggressivo dialogo”) è parzialmente reso in endecasillabi, che accelerano il ritmo rispetto al dodecasillabo prevalente nel resto del testo; vd. a riguardo *supra*, n. 50.

ἱκανοὺς νομίζεις δῆτα θανάτους εἴκοσιν;

CHR. Obyś dwadzieścia razy umierała!<sup>52</sup> (v. 66 K.)

Credi che venti morti possano  
bastarti?

Potessi tu crepare venti volte!

In nota, si spiega che si tratta di una «allusione a un noto detto, spesso utilizzato dagli oratori: “Per un simile crimine, una morte sola è una pena troppo piccola”»<sup>53</sup> (p. 329 n. 2), senza aggiungere ulteriori dettagli; non conoscere le specifiche dell’allusione aristofanea non inficia l’efficacia espressiva dell’iperbole, comunque mantenuta nella traduzione, e la nota accenna un’informazione che arricchisce, sebbene superficialmente, la comprensione del testo per il fruitore non esperto.

Un procedimento simile si può ipotizzare per la scelta traduttiva, che però resta non spiegata (e, pertanto, non verificabile negli eventuali intenti “filologici”), del v. 422 del *Pluto*:

σὺ δ’ εἶ τίς; ὠχρὰ μὲν γὰρ εἶναι μοι  
δοκεῖς<sup>54</sup>.

... Niechże mi kto powie  
co to za stwór. Widzi mi się trupio  
blada. (vv. 8-9 K.)

E tu chi sei? Mi sembri proprio pallida!

Anche qui, pur in sostanziale coerenza con l’originale, la traduzione si fa autonoma attraverso due particolari libertà di resa: il cambio di interlocutore, che in greco è Πενία stessa, a cui Cremilo rivolge una domanda diretta, mentre in polacco è presumibilmente il pubblico, o comunque un generico interlocutore esterno, che non viene direttamente interrogato (“qualcuno mi dica / che creatura è mai questa. Mi pare pallida come un cadavere”); e la men-

<sup>52</sup> Anche in questo caso, la traduzione non è strettamente letterale, ma non modifica il contenuto del verso e conserva, spiegandolo, il riferimento culturale.

<sup>53</sup> Cfr. ad esempio l’or. 28 di Lisia, par. 1: οὐκ ἄν μοι δοκεῖ δύνασθαι Ἐργοκλῆς ὑπὲρ ἑνὸς ἐκάστου τῶν πεπραγμένων αὐτῷ πολλάκις ἀποθανῶν δοῦναι δίκην ἀξίαν (“non mi pare che Ergocle possa pagare degnamente lo scotto di ciascuno dei crimini commessi, dovesse anche morire più e più volte”); cfr. a riguardo SOMMERSTEIN 2001, 31, *ad loc.*

<sup>54</sup> La lezione ὠχρὰ μὲν γὰρ dei codd. R, K e L, qui seguita da Komornicka, è stampata anche da COULON 1930 e ROGERS 1946, e difesa efficacemente da MOROSI 2020, 411, in part. n. 42 (vd. anche *infra*, n. 57), a fronte della proposta – non necessaria e banalizzante, oltre che contraria all’intera tradizione manoscritta – di JACKSON 1955, accettata tuttavia da WILSON 2007, che legge: σὺ δ’ εἶ τίς <ὦ γράυ>; γράυς γὰρ εἶναι μοι δοκεῖς.

zione, appena osservata, dell'aspetto *mortalmente* pallido di Pover-tà, esplicitata in polacco dall'avverbio *trupio*, “cadavericamente”.

Pur senza conferme in questo senso, come anticipato, si può pensare che l'inserimento di questo dettaglio assolvà simultaneamente diverse funzioni: innanzitutto, regolarizza il metro, aggiungendo un bisillabo e permettendo la formazione di un dodecasillabo, verso prevalente in questa sezione; ma in polacco ci sarebbero state numerose alternative, se interesse di Komornicka nell'inserimento di *trupio* fosse stata unicamente l'aggiunta di un avverbio bisillabo in funzione intensiva: avverbi come *bardzo* (molto), *strasznie* (spaventosamente), *groźnie* (minacciosamente), *diabło* (diabolicamente), *dziko* (selvaggiamente), *mocno* (fortemente), *kiepsko* (miseramente), *marnie* (squallidamente) avrebbero ottenuto il medesimo risultato sul piano metrico, conservando al contempo il valore intensivo e peggiorativo. La scelta di *trupio*, quindi, sembra avere una motivazione ulteriore, che mi sembra potersi riconnettere al significato letterale di “cadaverico”: scegliendo questo avverbio, Komornicka potrebbe aver voluto presentare apertamente Πενία come una sorta di fantasma, una creatura spettrale nel suo pallore; oppure, più verosimilmente, Komornicka rafforzerebbe l'identificazione della mostruosa creatura con una sorta di Erinni – come, del resto, suggeriscono le stesse battute di Cremilo e Blepsidemo<sup>55</sup>. Se parte della critica<sup>56</sup>

<sup>55</sup> E, forse, la scelta di inserire l'avverbio «żywo», “vivamente”, nel senso intensivo di “davvero”, a fronte del gr. ἴσως, v. 423; vd. *infra*, n. 62.

<sup>56</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 2001, 167-8, *ad locc.*, che sostiene l'ipotesi, qui menzionata, del “pallore” come indice di una natura fantasmatico-demoniaca di Πενία, e secondo il quale il richiamo alle Erinni non deriverebbe dalle «Aeschylus' seventy-years-old *Eumenides*», come suggerito dagli scolî a *Pl.* 423 (ἐπισκώπτει αὐτὴν διὰ τὴν τῶν Ἐρινυῶν Εὐριπίδου ἢ Αἰσχύλου ὑπόθεσιν: “la deride attraverso il personaggio delle Erinni di Euripide o di Eschilo”), ma piuttosto da «some more recent tragedy in which Furies (Erinyes) had appeared»; cfr. tuttavia anche MOROSI 2020, 412, secondo cui, sulla scia di HEBERLEIN 1981, il pallore di Pover-tà riecheggerebbe, piuttosto, la raffigurazione caricaturale, ctonia, dei filosofi, con cui la creatura condivide altri tratti peculiari – *vis* retorica, difesa dell'argomento peggiore e stile di vita povero, naturalmente; sul piano del modello letterario, Morosi esclude tanto la pista delle *Eumenidi* eschilee quanto l'ipotesi, indimostrabile, di Sommerstein. Sul tema, cfr. anche OLSON 1990, 234 n. 36, critico dell'argomentazione di CANTARELLA 1965 in favore della “ripresa eschilea”: «On Cantarella's own evidence, therefore, the specific literary model for the figure of Penia/Fury

più recente rigetta, da vari punti di vista, un effettivo modellamento di Πενία sul paradigma delle *Eumenidi* eschilee, Komornicka legge Pl. 423 come una

Probabile allusione alle *Eumenidi* di Eschilo, la cui vista sulla scena era a tal punto terrificante da provocare attacchi di panico isterico nel pubblico. Povertà non ha la fiaccola – requisito indispensabile nella raffigurazione delle Erinni –, il che provoca il cambio d’atteggiamento di Blepsidemo, che a questo punto comincia a minacciarla e deriderla. (326, n. 1)

In questo senso, la resa di ὠχρὰ μὲν γὰρ con “trupio blada”, pur mancando di un’esplicitazione effettiva, risulta un’ulteriore scelta interpretativa, volta a suggerire al lettore elementi più dettagliati sul patrimonio di riferimenti culturali presenti nel testo, mantenendone al contempo l’efficacia comunicativa e conservando, parallelamente, lo schema metrico e rimico scelto per questa sezione testuale (quartine di dodecasillabi in rima alternata).

Non mancano, d’altra parte, casi di totale distacco dal testo originale, sotto forma di riscritture o tagli di alcuni versi o emistichi: in questi casi, non particolarmente rari considerando la tendenza generale alla traduzione “filologica” finora osservata, a dettare legge è, con lampante evidenza, la prevalenza del criterio metrico-rimico sull’aderenza nella resa. Di seguito, si presentano alcuni casi particolarmente significativi di modifica<sup>57</sup>, chiarendone le cause e gli obiettivi, evidenziabili con una certa facilità proprio perché in controtendenza rispetto alle scelte operate altrove nel testo.

1. Il v. 8 della traduzione è un’aggiunta indipendente dal testo originale:

could have been anything but *Eumenides*». Tra i sostenitori dell’identificazione Povertà-Erinni e del modello eschileo è, invece, SFYROERAS 1995, 242: «Clearly Penia is perceived not only as an Erinys in general, but more specifically as a tragic Erinys and hence a representative of tragedy ... even though one cannot connect the Erinys-like Penia with a specific tragedy, it may be fruitful to compare her with the chorus of the *Eumenides*».

<sup>57</sup> Le divergenze tra la traduzione di Komornicka e il testo greco non sono riconducibili alla presenza di *variae lectiones* nei passi modificati dalla traduttrice – l’unico caso simile, dovuto alla congettura di Jackson, è quello, già affrontato, del v. 422: vd. *supra*, n. 57.

οὐ δ' εἶ τίς; ὠχρὰ μὲν γὰρ εἶναι μοι  
δοκεῖς.

E tu chi sei? Mi sembri proprio pallida!

CHR. Patrzcie ja, ludziska!  
Niechże mi kto powie  
co to za stwór. Widzi mi się trupio  
blada. (vv. 8-9 K.)

Il secondo verso di Komornicka, infatti, come si è visto, traduce con sostanziale aderenza *Pl.* 422; il primo, invece, è un'espansione priva di corrispettivo nell'originale (“guardatela, gentucola! Qualcuno mi dica...”), utile unicamente al fine di rimare il «powie» finale col v. 6 («Na coś podobnego nigdy bóg ni człowiek ...»), che è traduzione stringata ma fedele<sup>58</sup> di *Pl.* 419-21, ἀλλ' οἶον οὐδεὶς ἄλλος οὐδεπώποτε / οὔτε θεὸς οὔτ' ἄνθρωπος. Komornicka inserisce qui, inoltre, come si è visto, anche un cambio di oggetto dell'allocuzione di Cremilo, che in greco è Πενία (οὐ δ' εἶ τίς;), mentre in polacco diventa un indistinto “qualcuno” («kto», propriamente, *któs*), esterno alla scena.

2. Lo stesso fenomeno si osserva nel secondo emistichio del v. 12 K. (*Pl.* 425)<sup>59</sup>, riscritto senza alcuna corrispondenza con l'originale per mantenere la rima:

XP. ἀλλ' οὐκ ἔχει γὰρ δᾶδας.  
BA.

οὐκοῦν κλαύσεται.

CHR. Lecz gdzie ma pochodnię? /  
BL. Ależ wściekła mina! (v. 12 K.)

La rima da mantenere parte dal v. 423, anche in questo caso tradotto con maggior aderenza al greco<sup>60</sup>: «Ἰσως Ἐρινύς ἐστὶν ἐκ τραγωδίας», reso come «Erynię z tragedii żywo przypomi-

<sup>58</sup> Il dodecasillabo polacco recita: “a un simile atto né dio mai, né uomo...”, con una certa aderenza al greco; rispetto all'originale, la traduzione omette unicamente l'esplicitazione del sostantivo τόλμημα (v. 419), con cui l'aggettivo οἶον è concordato, optando per il più generico sintagma «così podobnego», “qualcosa di simile”.

<sup>59</sup> “CR. Ma dove ha la torcia? / BL. Che viso infuriato!”, a fronte del greco “Ma non ha torce! / E allora la meniamo!” (letteralmente, il greco κλαύσεται vale “piangerà”: nella pragmatica del greco classico, il futuro del verbo κλαίω rivolto a un interlocutore vale come minaccia fisica, qualcosa sulla scia di “ti faccio piangere (percuotendoti)”; cfr. LSJ s.v. κλαίω, I 2: «freq. in Att., κλαύσεται he shall howl, i.e. he shall suffer for it»).

<sup>60</sup> Come anche il verso successivo (*Pl.* 424, v. 9 K.), che pure contiene un'innovazione atta a mantenere la rima: βλέπει γέ τοι μανικόν τι καὶ τραγωδικόν diventa «bo patrzy błędnie i tragicznie gada» (“ché guarda storto, e parla da tragedia”): il riferimento al “parlare” (pol. *gadać*) è assente in greco, ma funzionale alla rima con «blada» (v. 7 K.).

na»<sup>61</sup>; il cambiamento introdotto, da un lato, depotenzia il valore comico della battuta di Blepsidemo, che, allo scoprire che la presunta Erinni non è armata di fiaccole, si mostra tanto ardito da affermare che la creatura “avrà da piangere”, per poi mostrare apertamente di voler fuggire non appena Povertà rivela la propria identità; e tuttavia la resa polacca introduce l’elemento del viso adirato di Penia, che ben si accorda con la sua caratterizzazione mostruosa e con l’intenso scambio di battute che sta per aver luogo – la creatura appare furibonda (pol. *wściekła*, aggettivo utilizzato anche per gli animali affetti da rabbia), anticipando la veemenza dello scontro che la vedrà, infine, scacciata – ma non sconfitta sul piano argomentativo.

### 3. Un’ulteriore riscrittura si osserva ai vv. 16-7 K. (*Pl.* 430-1):

ΠΕ. ἀληθεῖς; οὐ γὰρ δεινότατα δεδράκατον ζητοῦντες ἐκ πάσης με χώρας ἐκβαλεῖν;	BI. To dobre! A kto mnie ciagle bije, goni i nie chce užyczyć schronienia żadn- ego? <sup>62</sup>
---	--

Davvero? Non è atroce ciò che fate,  
cercando di scacciarmi d’ogni terra?

Il polacco conserva, qui, il senso generale dell’angoscioso rimprovero di Penia: per colpa dei due mortali, la creatura si ritrova priva di una dimora stabile, vedendosi cacciata in malo modo; a cambiare radicalmente è l’espressione verbale della frustrazione di Povertà. In questo caso, tuttavia, il criterio rimico appare meno stringente per quanto riguarda la scelta di cambiamento. Se il v. 17 è vincolato al v. 15, con cui è in rima alternata (vv. 15-8 K.: «... złego / ... goni / ... żadnego / ... schroń

<sup>61</sup> Il greco recita “forse è un’Erinni da qualche tragedia”, che in polacco diventa “pare davvero un’Erinni in tragedia”; propriamente, l’avverbio “żywo”, che ha qui funzione puramente intensiva, significa “vivamente”; non è da escludere un gioco di parole sulla “vitalità” della creatura, specie considerando che si tratta del verso successivo a quello in cui Povertà è descritta come «trupio blada» (v. 7 K.), “cadavericamente pallida” – i due avverbi, usati come rafforzativi, hanno significati letterali diametralmente opposti; vd. *supra*, n. 57.

<sup>62</sup> La resa polacca suona così: “Ma bene! E chi sempre mi batte e mi scaccia, / e non vuole offrirmi neppure un rifugio?”; il senso generale non subisce una variazione radicale, ma la forma è nettamente diversa.

się»), e la scelta del verbo *gonić*, “scacciare”, corrisponde al greco ἐκβαλεῖν, non sono altrettanto vincolate le scelte divergenti dall’originale: l’inserimento del verbo *bic*, “percuotere”, al v. 16 K., e la riscrittura del v. 17, in cui l’accusa di Povertà diventa il rifiuto di offrirle un rifugio, più che l’attivo tentativo di scacciarla; l’imperativo «schronić się», “rifugiati”, al v. 18 K. sembra offrire un aggancio testuale allo «schronienie» del v. 16 K., ma è a sua volta una riscrittura di *Pl.* 431. οὐκουν ὑπόλοιπόν τὸ βάραθρόν σοι γίγνεται;, “ma non ti resta ancora il precipizio?”, infatti, diventa, in polacco, “la via per il burrone è aperta: là rifugiati!”<sup>63</sup>. Parrebbe, da qui, che sia quindi l’imperativo del v. 18 K. a derivare dalla scelta di inserire lo «schronienie» al v. 16 K., e non viceversa, specie considerando la rima imperfetta «goni» / «schronić się», che porta ad escludere ulteriormente una dipendenza dei versi precedenti dal 18 K., e a confermare, invece, un adeguamento, non particolarmente curato, di quest’ultimo alle scelte operate nei precedenti.

4. Quanto ai versi tagliati, è omissso nella traduzione polacca *Pl.* 439 (οὗτος, τί δροῶς; ὦ δειλότατον σὺ θηρίον, “Oh, ma che fai? Bestia vigliacchissima!”). La resa di Komornicka salta direttamente al rapido scambio tra Cremilo e Blepsidemo, che si interrompono a vicenda – il primo tentando di dissuadere il secondo dalla fuga al tremendo cospetto di Povertà (*Pl.* 440-1):

XP. οὐ παραμενεῖς;		CHR. Czekaj! / BL. Mowy nie ma! /
BL. ἦκιστα πάντων.		CHR. Wszak jej radę damy.
XP. οὐ μενεῖς;		Przed jedną kobietą aż wstyd dawać
ἀλλ’ ἄνδρε δύο γυναῖκα φεύγομεν μίαν;		nogę <sup>64</sup> . (vv. 26-7 K.)

CR. Non resti?

BL. Men che mai!

CR. Non vuoi restare?

Fuggiamo da una donna noi, due uomini?

<sup>63</sup> «Do przepaści droga otwarta, tam schronić się».

<sup>64</sup> “CR. Fermo! BL. Non se ne parla! CR. Con lei ce la caviamo. / Darsela a gambe davanti a una donna... vergogna!”.

Una possibile spiegazione che si può azzardare per il taglio del v. 439 del *Pluto* è la volontà di rendere più concitata la scena del tira e molla tra i due eroi comici: il verso eliminato da Komornicka ritarda la reazione di Cremilo all'improvvisa fuga di Blepsidemo, che invoca, al v. 438, Apollo e tutti gli dèi prima di tentare di darsela a gambe; l'urgenza di Blepsidemo è tanto più sottolineata nella traduzione di Komornicka, se si osserva che dopo la suddetta invocazione viene aggiunta, nella resa polacca, una didascalia, che recita «*chce uciekać*» (“vuole fuggire”). A fronte di questo dettaglio scenico, l'urgenza di Cremilo non è quella di dare del δειλότατον θηρίον (*Pl.* 439) al compagno di sventure, ma di impedirne immediatamente la fuga con l'imperativo «Czekaj!» (v. 26 K.: “aspetta!”); la frenetica concitazione del passo è tanto maggiore, peraltro, per la spezzatura del verso tra i due protagonisti – mentre il v. 439, eliminato, spetta interamente al rimprovero di Cremilo.

5. Per concludere questo breve – e necessariamente incompleto – elenco di deroghe dalla “fedeltà” testuale di Komornicka, pare degno di una rapida menzione il trattamento di *Pl.* 463 (v. 48 K.):

οὐδὲ πρῶτον ἐκβαλόντες ἐκ τῆς Ἑλλάδος.      Gdy ni ślad po tobie u nas nie  
zostanie<sup>65</sup>.

Prima cosa: scacciarti dalla Grecia.

Ad essere eliminato, in questo punto della resa, è il riferimento esplicito alla Grecia, sostituito da un più ridotto «u nas», “presso di noi” – certamente interpretabile come “noi Greci”, ma decisamente più implicito. Non è da escludere, mi pare, per questo specifico punto, una volontà di rendere attualizzabile il testo ai fruitori coevi, abitanti della Polonia sovietica: evitare di circoscrivere apertamente all'Ellade il raggio da cui i protagonisti stanno scacciando la mostruosa Povertà può, implicitamente, consentire un'ideale avvicinamento del lettore al “noi” esclamato da Cre-

<sup>65</sup> Polacco: “Se di te non ci resta neanche una traccia”.

milo – specie alla luce della chiave di lettura fornita dalla stessa traduttrice in apertura del brano tradotto, in cui, si ricorderà, si interpretava apertamente lo scontro tra i protagonisti e "Bieda" come metafora dello scontro tra classi, in cui a Penia è assegnato il ruolo di rappresentante dell'oppressore capitalista. A rafforzare questa possibile lettura, si veda la battuta immediatamente precedente di Cremilo (*Pl.* 460-2):

τί οὖν ἀδικοῦμεν τοῦτό σε,  
εἰ πᾶσιν ἀνθρώποισιν  
ἐκπορίζομεν ἀγαθόν;

A cóz ci to szkodzi, że \_m e m u  
l u d o w i.  
chcę dobrze czynić? (vv. 46-7 K.)<sup>66</sup>.

E a te quale ingiustizia mai facciamo,  
se vogliamo fare a tutti gli uomini  
del bene?

L'universalità originale degli intenti di Cremilo, espresso dal πᾶσιν ἀνθρώποισιν del v. 462, in Komornicka viene riletto in chiave patriottica: è "per il proprio popolo" che Cremilo intende restituire la vista a Pluto e cacciare via Povertà; un tratto ulteriore che avvicina i protagonisti al calibro di eroi popolari, eroi di classe, rendendo il loro trionfo sulla letterale personificazione della miseria una perfetta chiosa per lo stralcio di testo tradotto da Komornicka, ideologicamente connotato sin dalla breve nota introduttiva<sup>67</sup>.

### 3.2. Il *Pluto* di Janina Ławińska-Tyszkowska e Włodzimierz Herman

Dopo Komornicka, il *Pluto* torna a tacere, in Polonia, per tredici anni, fino al 1968: è questo, infatti, l'anno in cui il regista breslaviano Włodzimierz Herman porta in scena, il 20 luglio, la commedia per la prima volta nella storia del teatro polac-

<sup>66</sup> "Che fastidio ti dà, se voglio fare / del bene al mio popolo?".

<sup>67</sup> Eloquente, in proposito, risulta anche la resa dei vv. 617-8, in cui Blepsidemo auspica di potersi finalmente godere la ricchezza facendosi beffe "di Povertà e dei lavoratori": Komornicka traduce questi versi con un più generico «kpić sobie z pracy mizolnego trudu», "beffare la pena del lavoro duro" – sotto attacco è qui la fatica ("praca", in polacco "lavoro"), e non i χειροτεχναί del testo aristofaneo.

co, presso il Bałtycki Teatr Dramatyczny, intitolato al poeta Juliusz Słowacki, nella piccola cittadina di Koszalin, a pochi chilometri dal Mar Baltico. Così Herman descrive l'occasione che lo portò a inscenare il *Pluto*: «Koszalin come ambientazione del *Pluto* fu un puro caso: mi invitò, come regista ospite, il direttore del teatro<sup>68</sup> – voleva fortemente una prima assoluta, così gli proposi il *Pluto*»<sup>69</sup>. Mancava ancora, tuttavia, una traduzione completa e disponibile della commedia; nel gennaio dello stesso anno Herman aveva messo in scena, nella sua Breslavia<sup>70</sup>, le *Ecclesiazuse* – anch'esse, peraltro, mancanti ai tempi di una traduzione completa pubblicata –, in collaborazione con l'altra importante filologa e traduttrice qui menzionata: Janina Ławińska-Tyszkowska.

Proprio in vista della messinscena, dunque, vede la luce l'unica traduzione completa oggi disponibile del *Pluto*, da cui Herman trae uno spettacolo di carattere miscelaneo, dal titolo *Pluto, ossia un racconto della Grecia antica su Lavoro, Miseria e Ricchezza*<sup>71</sup>; la messinscena, di cui si analizzeranno in questa sezione alcune caratteristiche testuali rilevanti, specie a confronto con la traduzione poi pubblicata, due anni dopo, da Ławińska-Tyszkowska, utilizza brani tratti dalle *Opere* esiodee, nella traduzione del filologo Wiktor Steffen, in apertura e chiusura dei due atti in cui

<sup>68</sup> Dal 1967 al 1970, ricoprì questa carica l'attore e regista Andrzej Ziębiński: cfr. <<https://btd.koszalin.pl/dyrektorzy-zarzadzajacy/>> (consultato l'ultima volta il 29 novembre 2024).

<sup>69</sup> *Per litteram*, 26 ottobre 2024.

<sup>70</sup> Il rapporto di Herman con Aristofane inizia già durante gli studi universitari: storico di formazione presso l'università di Breslavia, a stretto contatto con l'ambiente accademico della facoltà di filologia classica – frequentata anche dalla stessa Ławińska-Tyszkowska –, Herman inaugura la propria attività di regista presso il piccolo teatro *Kalambur* mettendo in scena, nel 1964, una versione delle *Nuvole* (pol. *Chmury*) da lui stesso definita “cabarettistica”; *per litteram*, Herman mi comunica (26 ottobre 2024): «Mi sono sempre interessato di cultura antica, e specialmente del teatro di Aristofane (ho, del resto, un senso dell'umorismo piuttosto assurdo). Oltre a ciò, da regista avevo uno stretto contatto con l'ambiente accademico (il mio teatro *Kalambur* distava pochi metri dall'edificio dell'Uniwersytet Wrocławski). Vedevo l'occasione di farmi un po' beffe dell'ambiente scientifico, e da lì vennero fuori le mie *Nuvole* cabarettistiche al *Kalambur*».

<sup>71</sup> In polacco, *Plutos, czyli starogrecka przypowieść o Pracy, Biedzie i Bogactwie*.

viene suddiviso il *Pluto*. La struttura dello spettacolo, come risulta dal copione disponibile tra i materiali dell'archivio statale di Koszalin, è la seguente:

*Atto I.* In apertura, il coro, composto da quattro "narratori"<sup>72</sup> e una donna, recita i vv. 106-201 delle *Opere* esiodee<sup>73</sup>, conclusi da due versi aggiunti appositamente per introdurre la commedia ("Presso più numi la gente cercherà una via d'aiuto; / abbracceranno, infine, le ginocchia al nume del guadagno – Pluto")<sup>74</sup>; seguono i vv. 1-618 del *Pluto*, con tagli e modifiche che si vedranno a breve; chiude l'atto un altro brano esiodeo, tratto sempre dagli *Erga* – passi scelti dai vv. 405-608, conclusi da un verso aggiunto appositamente, con l'ultimo verso esiodeo modificato per permettere la rima<sup>75</sup>: "Quindi da' ai servi, alla famiglia e ai buoi respiro dal lavoro, / e al pubblico una pausa in scena, ch'è il volere loro".

*Atto II.* A dare l'avvio a questa sezione sono i vv. 298-377 di Esiodo, che aprono la strada al resto della commedia, dal v. 627 al finale, chiosato dalla ripetizione di alcuni versi precedenti<sup>76</sup> e

<sup>72</sup> Le sezioni corali sono intitolate, nel copione, «Chór – Narracja» ("Coro – Narrazione"); nel secondo atto, i quattro attori maschi del coro («narratorzy») interpreteranno i ruoli dell'uomo onesto, del sicofante, di Hermes e del sacerdote di Zeus.

<sup>73</sup> In rima baciata, la traduzione di Steffen imita metricamente l'esametro, con versi dalla lunghezza oscillante tra le 15 e le 17 sillabe, e con una sostanziale corrispondenza lineare tra i versi greci e quelli polacchi – come le traduzioni di Ławińska-Tyszkowska (vd. *infra*); i versi qui riportati sono stati parzialmente tagliati da Herman, che li ha ridotti da 96 vv. dell'originale greco a 61 vv. nel copione; *l'incipit* esiodeo, che si rivolge al solo fratello Perse, è qui esteso a tutti gli spettatori, con una lieve modifica dei primi due versi citati (vv. 106-7; cfr. *infra*); numerosi sono, in generale, i tagli e le modifiche apportati anche agli stralci di testo esiodeo da Herman, che con Steffen, pure formatosi a Breslavia (ma docente, successivamente, solo a Poznań), non ebbe mai contatti.

<sup>74</sup> In polacco, «Ludzie u różnych bogów ratunku szukać będą drogi / wreszcie Plutosa – boga dostatku – obłąpią za nogi».

<sup>75</sup> La traduzione di Steffen legge «Potem daj służbie niewolnej i wołom wytchnienie w robocie», mentre in Herman il verso sostituisce la famiglia («rodzinie») alla "serva schiavitù" («służbie niewolnej»), e chiosa con l'anastrofe «w robocie wytchnienie», così da rimare col verso inventato a chiosare l'atto – «a widzom – przerwę w spektaklu, bo takie ich teraz pragnienie» – riferimento metateatrale alla volontà degli spettatori di prendersi una pausa dalla messinscena.

<sup>76</sup> I vv. 802-3, 806-10, 813-5, 820-1.

da un ultimo brano esiodeo (vv. 694-827), il cui ultimo verso suona come un'ironica antifrasi all'intera azione comica dei protagonisti di Aristofane: "È benedetto colui che s'affanna in perenne lavoro!!!"<sup>77</sup>.

Il lavoro sul testo aristofaneo, come accennato, ha visto la collaborazione della traduttrice e del regista, come afferma lo stesso Herman<sup>78</sup>:

avevo contatti con la Professoressa [Ławińska-Tyszkowska]. Discutevamo di teatro greco antico e delle sue traduzioni, all'epoca nuove ... nelle traduzioni non ho cambiato nulla, a parte, forse, alcune piccolezze, principalmente in accordo con la traduttrice e, talora, durante il lavoro specifico con gli attori. ... Mi pareva che le traduzioni della Professoressa Ł.-T. si adattassero bene al lavoro scenico, tanto più che si trattava, in questo caso, di opere / commedie aristofanee insolite<sup>79</sup> ... quanto alla traduzione della Prof. Ł.-T. e alla messin-scena di Koszalin ... era l'unica traduzione che conoscevo. Peraltro, davo grande importanza al teatro greco e me ne interessavo.

I cambiamenti apportati da Herman sul testo di Ławińska-Tyszkowska, in realtà, sono più frequenti (e interessanti) di quanto affermi lo stesso regista, oggi ottantasettenne (e, all'epoca, poco più che trentenne). È possibile, in particolare, individuare quattro categorie generali di modifiche apportate al testo proposto dalla traduttrice, come traspare dal confronto tra un esemplare del copione disponibile tra i materiali d'archivio di Koszalin e la traduzione poi pubblicata nel 1970:

1. Modifiche testuali minori, dettate da esigenze di recitazione, presumibilmente apportate senza la supervisione della traduttrice, come si vedrà.
2. Sostituzione di riferimenti culturali complessi con elementi culturalmente vicini alla sensibilità del pubblico, che svolgono una funzione analoga agli elementi presenti nel testo originale.

<sup>77</sup> I tre punti esclamativi sono inseriti nel dattiloscritto del copione conservato a Koszalin (p. 40).

<sup>78</sup> Comunicazione *per litteras*, 8 e 13 gennaio 2024.

<sup>79</sup> La conversazione riguardava specificamente *Pluto* ed *Ecclesiazuse*.

3. Eliminazioni di riferimenti complessi e di intere scene poco comprensibili a un pubblico non specialistico, per elementi di natura culturale, linguistica, storica, politica.
4. Cambi di attribuzione delle battute<sup>80</sup>.

Prima di commentare, attraverso alcuni esempi significativi, queste differenze generali tra la traduzione di Ławińska-Tyszkowska e il copione di Herman, è opportuno osservare alcuni tratti formali della traduzione della filologa breslaviana. Tanto la versione utilizzata per la messinscena del 1968 quanto quella pubblicata due anni più tardi per il *Państwowy Instytut Wydawniczy* (PIW) non presentano uno schema rimico – così come, del resto, tutte le altre traduzioni di commedie aristofanee dell'autrice; il verso libero consente, parallelamente, a Ławińska-Tyszkowska di seguire scrupolosamente due altri criteri: da un lato, l'uniformità metrica, in vista della quale la scelta della traduttrice cade sull'endecasillabo<sup>81</sup> per gli episodi, e su metri di varia lunghezza, ma sempre improntati a imitare il ritmo del verso greco, per le sezioni corali<sup>82</sup>; dall'altro, la corrispondenza

<sup>80</sup> Si tratta di tre soli casi: il v. 412 ("Ah, bene, per tutti gli dèi!") è attribuito a Cremilo, anziché a Blespidemo, a cui tocca solo l'esortazione del v. 413 ("Non cincischiare, e fa' ciò che hai pensato!"); l'opposto accade ai vv. 579-80, attribuiti a Blespidemo anziché a Cremilo; i vv. 613-8, infine, sono pronunciati da entrambi i protagonisti insieme, sancendone la vittoria comune su Povertà – quest'ultima è l'unica modifica di questo tipo con una giustificazione drammaturgica consistente; i due casi precedenti non sembrano essere dettati da esigenze particolari, né rispecchiano diverse suddivisioni nella tradizione manoscritta, che in questi passi non presenta divergenze sull'attribuzione dei versi.

<sup>81</sup> L'intento originario di Ławińska-Tyszkowska doveva essere, in realtà, una traduzione in tridecasillabi, come testimoniato da alcuni appunti della traduttrice contenuti in un piccolo taccuino conservato presso la Biblioteca dell'Istituto di Studi Classici, Mediterranei e Orientali dell'Università di Breslavia; su un foglio separato dal resto, si legge un tentativo di resa in tridecasillabi dei primi cinque versi del *Pluto*, seguiti dalla prima bozza della traduzione poi pubblicata, che occupa il resto del taccuino, corredato di alcuni rapidi appunti di carattere metrico e linguistico sul testo aristofaneo.

<sup>82</sup> Ad esempio, nella parodo (vv. 253-321), ai tetrametri giambici corrispondono versi di lunghezza variabile tra le 13 e le 17 sillabe, con un'andatura giambica (es. v. 253, «O wy, co razem z panem moim ubogi chleb jadacie», "O voi, ch'assieme al mio signor povero pan mangiate"; su questo verso, cfr. *infra*, n. 98); ai dimetri giambici, invece, corrispondono settenari, ottonari e novenari variamente distribuiti, senza simmetrie rintracciabili; così anche nell'agone tra Penia e i protagonisti, il cui metro riproduce i

tra i versi dell'originale e della traduzione – in virtù della quale, a differenza del caso di Komornicka, il numero dei versi indicati in questa sezione di testo è il medesimo per l'originale e la traduzione. Come si legge, infatti, in apertura delle note conclusive nell'edizione 1970<sup>83</sup>:

Le traduzioni sono state realizzate seguendo il principio della resa dell'originale “verso per verso”, il che facilita anche la ricerca dei passi corrispondenti nel testo greco. Una deviazione apparente da questo principio sono le sezioni corali, che tuttavia, per ragioni di ordine metrico, vengono variamente suddivise nelle diverse edizioni, conservando tuttavia stabile la numerazione tradizionale dei versi, che manteniamo anche in questa traduzione. (p. 237)

A fronte di questa esplicita dichiarazione d'intenti, portata a compimento con precisione, è facile comprendere come il criterio metrico risulti utile ed efficace nel rintracciare il primo degli ordini di modifiche testuali sopra elencati nel copione di Herman rispetto alla traduzione di Ławińska-Tyszkowska: sebbene sia, ormai, impossibile ricostruirlo con assoluta certezza<sup>84</sup>, è ragionevole credere che le modifiche introdotte dal regista, durante il lavoro con gli attori, senza la consulenza diretta della traduttrice siano quei punti del testo in cui la metrica risulta irregolare, forzata o incoerente con la sezione in cui il verso è inserito. Si possono individuare diverse motivazioni da cui queste modifiche scaturiscono:

1.a. Ricerca di maggior chiarezza espressiva ed esplicitazione di elementi sottintesi, come nel caso del v. 370 (τι ... / ζητεῖς μεταλαβεῖν. Βλ. μεταλαβεῖν ζητῶ; τίνοσ;):

tetrametri anapestici tanto nella misura (i versi polacchi hanno tra le 15 e le 18 sillabe) quanto nel ritmo: vd. p. es. v. 487, «A teraz musicie dać madre dowody, abyście mogli zwyciężyć», “E adesso dovete dar prove d'arguzia, perché averla vinta possiate”.

<sup>83</sup> Che riporta le traduzioni di *Ecclesiazuse* (*Sejm kobiet*) e *Pluto*, corredate di un'introduzione generale del filologo breslaviano Jerzy Łanowski e di foto tratte dalle messe in scena delle due commedie dirette da Herman nel 1968.

<sup>84</sup> Herman, trasferitosi in Danimarca nel 1970 a seguito delle persecuzioni antisemite scoppiate nello stesso 1968, ricorda ben poco dello spettacolo – «non credo di avere molto altro da aggiungere. È stato davvero tanto tempo fa, ormai» (*per litteram*, 13 gennaio 2024); la traduttrice, come si è accennato, è mancata nel 2013.

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

CHR. ...chciałbyś coś dostać. / BL. Co?! Ja  
chciałbym dostać?<sup>85</sup>

HERMAN 1968 (copione)

CHR. ...chciałbyś coś dostać. / BL. Co?! Ja  
chciałbym c o ś dostać?

Qui, la resa della traduttrice omette la ripetizione del pronome indefinito *coś* (qualcosa) nella risposta di Blepsidemo per mantenere integro l'endecasillabo; Herman, ripetendo il pronome, altera, dunque, la struttura metrica, trasformando il verso in un dodecasillabo dall'accentazione non particolarmente regolare (I-IV-VI-VII-X-XI); seguendo il testo con più aderenza, peraltro, si sarebbe potuto ovviare più economicamente alla presunta mancanza individuata da Herman, semplicemente trasformando il «Co?!» (“Che?!”) esclamativo di Blepsidemo, assente in greco, in un pronome interrogativo diretto esplicito («Co ja chciałbym dostać?!», “Cosa voglio, io?!”), espresso dal τίνος greco, mantenendo intatta la metrica.

1.b. Riarrangiamento di frammenti di verso, spostati in avanti per aggiungere dettagli (cfr. punto 1), come ai vv. 468-71, pronunciati da Bieda-Penia (κἄν μὲν ἀποφήνω μόνην / ... ὑμῖν δι' ἐμέ τε ζῶντας ὑμᾶς· εἰ δὲ μή, / ποιεῖτον ἤδη τοῦθ' ὅ τι ἂν ὑμῖν δοκῆ):

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

Jeśli dam dowód [...]  
Że zawdzięczacie mi życie... A jeśli  
nie uda mi się, to róbcie, co chcecie.

HERMAN 1968

Jeśli dam dowód [...]  
Że zawdzięczacie mi  
życie... T o w y g r a m.  
A jeśli nie uda mi się, to róbcie, co  
chcecie<sup>86</sup>.

L'aggiunta di «to wygram» (“beh, vinco!”), esplicitazione della condizione posta da Povertà, sottintesa in Ławińska-Tyszkowska nell'introduzione dell'interrogativa diretta, richiede lo slittamento delle congiunzioni «a jeśli» (“e se...”) al verso successivo, ampliato, così, di tre sillabe.

<sup>85</sup> «CHR. ... vuoi ottenere qualcosa. / BL. Io, ottenere?!», a cui Herman aggiunge un ulteriore “qualcosa” nella risposta di Blepsidemo.

<sup>86</sup> “E se do prova ... / che a me dovete la vita? ... Se, poi, / non riesco, fate quel che volete”; Herman aggiunge, come chiosa della prima ipotesi di Penia, «to wygram» (“beh, vinco!”).

1.c. Sostituzione di riferimenti culturali complessi con analoghi comprensibili a un ampio pubblico, di cui si dirà più dettagliatamente sotto, come al v. 602 (Παύσωνα κάλει τὸν ξύσσιτον):

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970  
Pauzona wołaj, Twego przyjaciela!

HERMAN 1968  
Nędzę wołaj, twoją przyjaciółkę!<sup>87</sup>

L'eliminazione dell'allusione a Pausone, caricaturista divenuto proverbiale per la sua povertà, lo vede sostituito con il sostantivo femminile *nędza*, miseria – l'aspetto semantico, ancora una volta, resta invariato, e il messaggio diventa immediatamente comprensibile; sul piano metrico, tuttavia, il verso si ritrova una sillaba in meno (l'accusativo retto dall'imperativo «wołaj», “chiama”, diventa il sostantivo personificato «Nędzę», bisillabo, a fronte dell'originario «Pauzona», trisillabo), e il verso, da endecasillabo, diventa un decasillabo; come in un caso precedente, l'irregolarità sarebbe stata facilmente evitabile, ad esempio scegliendo un sinonimo prefissato del verbo *wołać*, come *przywołaj* o *zawołaj*, oppure aggiungendo elementi rafforzativi come l'avverbio *już*, “suvvia”, o l'imperativo *weź*, “dai”.

1.d. Modifiche di tratti linguistici arcaizzanti o appartenenti a un registro linguistico elevato, cui si preferiscono equivalenti più colloquiali e moderni. Ne è un esempio il v. 785 (ἐνδεικνύμενος ἕκαστος εὔνοιάν τινα)<sup>88</sup>, tradotto così:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970  
i każdy chce ci wyrazić swą miłość

HERMAN 1968  
i każdy chce ci wyrazić s w o j ą miłość

L'aggettivo possessivo «swoją» è la forma più recente e comunemente utilizzata, laddove la forma presente in Ławińska-Tyszkowska è una sua contrazione poetica, utilizzata al solito fine metrico (il verso della filologa è un endecasillabo, mentre Herman lo rende, involontariamente, un dodecasillabo). Altro

<sup>87</sup> “Chiama Pausone, l'amichetto tuo!”, trasformato in “Chiama Miseria, l'amica tua!”.

<sup>88</sup> “E ognuno vuole esprimerti il suo amore!”: Cremilo lamenta così, ironicamente, l'improvvisa comparsa di folle di amici, interessati ai vantaggi offerti dalla presenza di Pluto in casa sua.

esempio si trova al v. 795 (ἔνδον γε παρὰ τὴν ἐστίαν, ὥσπερ νόμος)<sup>89</sup>, reso come segue:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

tak, przy ognisku, w domu, jak chce  
zwyczaj

HERMAN 1968

tak, przy o g n i u, w domu, jak  
chce zwyczaj

Qui si assiste al simmetrico opposto: la traduzione di Ławińska-Tyszkowska esibisce il sostantivo trisillabo «ognisko»<sup>90</sup>, “focolare”, sostituito da Herman con il bisillabo «ogień», “fuoco” – ancora una volta, il cambio introdotto da Herman compromette la coerenza metrica del verso;

1.e. Altre modifiche non dovute a motivazioni precisamente rilevabili, senz’altro scaturite, come affermato dallo stesso Herman<sup>91</sup>, dalla pratica scenica con gli attori – ne sono esempio i vv. 834-5 (οὐς τέως / εὐηργέτησα δεομένουσ)<sup>92</sup>, tradotti come segue:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

którym w potrzebie nieraz  
pomagałem

HERMAN 1968

którym w potrzebie nieraz  
pomogłem

Il cambio riguarda, qui, il verbo ‘aiutare’, che Ławińska-Tyszkowska rende nella sua forma aspettuale imperfettiva (*pomagać*), rimarcando la valenza dell’avverbio «nieraz», “più di una volta”. Entrambe le scelte obbediscono, ancora una volta, al criterio metrico, non trovando esatta corrispondenza nel greco; Herman sceglie di rendere il verbo, piuttosto, nella sua forma perfettiva (*pomóc*), sottolineando l’efficacia e la compiutezza dell’aiuto fornito, ma, nuovamente, eliminando una sillaba dall’endecasillabo di partenza.

<sup>89</sup> “Sì, accanto al fuoco, come vuole l’uso”.

<sup>90</sup> Il sostantivo, nel suo significato di “focolare”, è contrassegnato come arcaico dallo SJP (*Słownik Języka Polskiego*), il dizionario della lingua polacca curato dal PWN (*Polskie Wydawnictwo Naukowe*).

<sup>91</sup> «Disponevo di attori di grande esperienza e capacità, tanto a Breslavia quanto a Koszalin. Facevo affidamento su di loro, tanto più che si trattava delle mie prime esperienze professionali in teatro» (*per litteram*, 8 gennaio 2024).

<sup>92</sup> “... cui feci, allora, / del bene, giacché ne avevano bisogno”; nella traduzione di Ławińska-Tyszkowska, i due versi corrispondono al v. 836.

La seconda e la terza categoria di modifiche – apportate, stavolta, presumibilmente con la supervisione della traduttrice – riguardano quell’ampia serie di riferimenti culturali presenti nel testo aristofaneo che, sebbene spiegabili, rischiano di restare fondamentalmente oscuri a un pubblico di non specialisti, soprattutto nell’ambito di una messinscena – che, naturalmente, non dispone di “note al testo”. Di fronte a questa difficoltà, la traduttrice e il regista optano per due diverse soluzioni, rispecchiate dalle due categorie sopra menzionate: modificare il testo, scegliendo un’immagine analogica ai *realia* dell’originale, che ne mantenga la semantica risultando, al contempo, comprensibile a un pubblico ampio di fruitori aurali occasionali, riferendosi a un patrimonio culturale da loro condiviso; oppure, ben più spesso, tagliare di netto la sezione di testo che presenta tali difficoltà, sacrificando l’accuratezza filologica della rappresentazione in favore della sua rappresentabilità e immediata fruibilità, appunto.

La strategia di modifica analogica comprende un gruppo abbastanza nutrito di esempi, pur essendo il taglio netto l’opzione maggioritaria. A subire cambi o aggiunte in funzione esplicativa sono essenzialmente tre tipologie di riferimenti (più un caso particolare, da osservare separatamente):

2.a. Riferimenti afferenti alla sfera della ritualità religiosa, come il v. 21:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970  
bić mnie nie możesz – mam wieniec  
na głowie!

HERMAN 196  
bić mnie nie możesz – idę ze świątyni!

La traduzione di Ławińska-Tyszkowska recita: “Non puoi menarmi – ho la corona in testa!”, dove «wieniec» traduce il greco *στέφανος*, l’alloro dei pellegrini di ritorno da Delfi, e in quanto tali inviolabili; in Herman leggiamo, invece, “non puoi menarmi – vengo dal tempio!”. Se l’invulnerabilità dei pellegrini rimane, in entrambi i casi, sottintesa, nella resa di Herman lo spettatore ha ben chiaro che si tratta di un contesto sacro; la ver-

sione di Ławińska-Tyszkowska, invece, aggiunge un passaggio interpretativo: è prima necessario decodificare la valenza sacra della corona d'alloro, per poi dedurne il legame con Delfi e la conseguente intoccabilità di Carione.

2.b. Riferimenti riguardanti personaggi, reali o mitologici, e realtà storico-politiche; ne è un esempio *Pl.* 78-80, con la presentazione di Pluto:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

PL. Ja jestem Plutos. KAR. O ty najpodlejszy ze wszystkich ludzi, i tyś się nie przyznał?!

HERMAN 1968

PL. Jam Plutos, bóg dostatku.  
KAR. O ty draniu  
gorszy od wszystkich, i  
tyś się nie przyznał!

La traduzione del 1970 si mantiene aderente al greco nella presentazione di Pluto, che ha bisogno soltanto del proprio nome perché Carione e Cremilo – e, naturalmente, il pubblico – lo riconoscano; Herman, d'altra parte, ha necessità di esplicitare che si tratta del "dio del guadagno" («bóg dostatku»), modificando parallelamente il secondo emistichio del medesimo verso e il primo del successivo, per far fronte alle quattro sillabe di glossa aggiunta. L'insulto di Carione, così, da "Ah, tu, bastardissimo / tra tutti quanti, e non ti rivelavi?!", diventa, con un'intensificazione notevole, "Ah, stronzo / peggiore di tutti, e non ti rivelavi!".

Ma anche al v. 84, che fa menzione di un tale Patrocle – di cui, al di fuori della proverbiale tendenza alla scarsa igiene per cui è qui ricordato, sappiamo ben poco (e principalmente attraverso le informazioni assai poco nette e affidabili degli scolî, che trovano scarso riscontro nelle fonti documentarie)<sup>93</sup> – Herman non poteva mantenere un riferimento così oscuro nella messinscena; il verso si presenta, quindi, così:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

wracam od Patrokla,  
który się nie mył, odkąd się urodził.

HERMAN 1968

wracam od t a k i e g o,  
który się nie mył, odkąd się urodził.

<sup>93</sup> Cfr. a riguardo SOMMERSTEIN 2001, 140, *ad loc.*

La resa adottata da Herman si traduce pressappoco in “vengo da quel tizio / che non si lava mai, da quando è nato”; il secondo verso, che chiarisce l’unico aspetto rilevante di questa figura misteriosa, a cui Pluto paragona sé stesso, squallido e vestito di stracci, resta immutato.

2.c. Quanto ai riferimenti storico-politici, la trasformazione prevede talora un sottile mantenimento dell’effettivo contesto di partenza, come per il v. 173<sup>94</sup>:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

Wojsko korynckie, czy to nie on karmi?

HERMAN 1968

A nasze wojsko, czy to nie on karmi?

L’esercito corinzio e il “nostro” esercito – ateniese –, in effetti, combaciano: lo ξενικόν di stanza a Corinto di cui parla Carione è il contingente ateniese creato da Conone nel 393, e inviato in soccorso di Corinto contro Sparta nel 390 al comando dello stratego Ificrate<sup>95</sup>.

Talora, invece, la lettera del testo è sacrificata del tutto, pur mantenendo il senso, estremamente generale, del rimando storico, come al v. 1146:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

HER. Wziąłeś już Fylę, więc ogłós  
amnestię<sup>96</sup>.

HERMAN 1968

HER. Zwycięstwo twoje, więc ogłós  
amnestię.

La presa di File, che segnò il trionfo di Trasibulo sui Trenta e la loro conseguente cacciata, seguita da un’amnistia generale, è qui trasformata in una generica “vittoria” – Hermes, che pronuncia la battuta, si arrende così a Carione, supplicandolo di essere ammesso in casa di Cremilo, dove siede Pluto che ha ormai recuperato la vista, elargendo beni illimitati.

<sup>94</sup> τὸ δ’ ἐν Κορίνθῳ ξενικὸν οὐχ οὗτος τρέφει; “Le armate non le nutre lui [*i.e.* Pluto], a Corinto?”, che in Herman diventa “E non le nutre lui, le nostre armate?”.

<sup>95</sup> Cfr. PADUANO 1988, 76 n. 33; SOMMERSTEIN 2001, 146, *ad loc.*

<sup>96</sup> “Hai preso File; annuncia un’amnistia!”, trasformato in “Tua è la vittoria: annuncia un’amnistia!”.

2.d. Ulteriore categoria di modifiche è rappresentata dal lessico legato a vari tipi di *realia* afferenti alla quotidianità strettamente pratica; in questa categoria, a motivare la sostituzione è, tendenzialmente, una difficoltà di ordine non certo culturale, quanto piuttosto strettamente linguistico: così, i “sicofanti” diventano “delatori” («sykofanci» / «donosiciele», e.g. ai vv. 31 e 880), i “tredici talenti” («trzyńście talentów», v. 194) e le “tre mine” («trzy miny», v. 381) diventano, rispettivamente, “tredici ducati” («trzyńście dukatów») e “soldini” («pieniążki»); più strettamente culturale, invece, è la trasformazione del v. 1004 (ἔπειτα πλουτῶν οὐκέθ’ ἤδεται φακῆ, “quando, poi, è ricco, non vuol più lenticchie!”), in cui l’umile zuppa di lenticchie dell’originale è tradotta letteralmente nell’edizione del 1970 («gdy się wzbogacił, nie chce s o c z e w i c y»), ma sostituita nella messinscena del 1968 da una “vecchia rapa” («nie chce s t a r e j b r u k w i»), ben più rappresentativa della miserrima cucina tradizionale – leggasi stereotipica – polacca.

2.e. Un breve discorso a parte merita il v. 253, che rappresenta un curioso caso di divergenza dalla traduzione letterale di Ławińska-Tyszkowska nella traduzione pubblicata nel 1970, poi modificata nella terza edizione (2003) in favore di una resa più letterale. Nell’originale greco, Carione recita:

ὦ πολλὰ δὴ τῷ δεσπότῃ ταῦτὸν θύμον  
φαγόντες κτλ.

O voi, che spesso col mio padrone mangiate lo stesso timo ...

La resa di Ławińska-Tyszkowska<sup>97</sup>, sia in collaborazione con Herman sia nella successiva pubblicazione, trasforma il θύμον in «chleb», “pane”: se nel copione di Herman la resa è ben comprensibile, facendo corrispondere all’umiltà del timo, proverbiale in greco, il ben più quotidiano pane, è nella traduzione del

<sup>97</sup> Nel copione di Herman, «O wy, co razem z panem mym ubogim chleb jadacie» (“O, voi, che col mio povero padrone mangiate il pane”); in Ławińska-Tyszkowska, l’aggettivo «ubogi», “povero”, è invece concordato al pane, non al padrone; cfr. *supra*, n. 83.

1970 che la scelta risulta sorprendente, rappresentando un raro punto di allontanamento dalla generale aderenza al significato dell'originale greco – si tratta, cioè, dell'unica volta in cui una scelta traduttiva adottata appositamente per la messinscena del 1968 trova spazio nell'edizione del 1970, che in generale tende, invece, a distaccarsene; come si accennava, l'edizione del 2003 esibisce invece, in questa sede, una traduzione del tutto fedele («ο wy, co razem z panem mym ten sam tymianek jecie», “voi, che lo stesso timo col padrone mio mangiate”).

3. Il terzo tipo di differenza tra copione e testo edito, come accennato, è al contempo la modifica più diretta e la più consistente: si tratta dell'eliminazione dei riferimenti culturali difficilmente comprensibili, in luogo della loro sostituzione analogica, o di brani di carattere essenzialmente descrittivo, che non contribuiscono al procedere del racconto. Ad essere cassate dal testo sono, talora, intere sezioni: è il caso della quasi totalità della parodo, di cui sono conservati nello spettacolo finale unicamente i vv. 253-63, 280-1, 284-9 e 316-7 – ventuno versi su sessantanove, meno di un terzo del totale. Quanto all'eliminazione della complessità dei rinvii culturali, ne sono esempio i vv. 176-80:

KA. Ἀγύρριος δ' οὐχὶ διὰ τοῦτον πέρεται;  
 XP. Φιλέψιος δ' οὐχ ἔνεκα σοῦ μύθου λέγει;  
 ἡ Ξυμμαχία δ' οὐ διὰ σέ τοις Αἰγυπτίοις;  
 ἐρᾶ δὲ Ναῖς οὐ διὰ σέ Φιλωνίδου;  
 KA. ὁ Τιμοθέου δὲ πύργος –  
 XP. ἐμπέσοι γέ σοι.

CARIONE E Agirrio non scorreggia grazie a lui?  
 CREMILO Non dice balle grazie a te Filepsio?  
 Non fu per te quel patto con l'Egitto?  
 Non è per te che Naide ama Filonide?  
 CARIONE La torre di Timoteo—  
 CREMILO Che ti cada addosso!

La maggioranza di questi versi è stata eliminata, comprensibilmente, per la densa presenza di allusioni a figure ed even-

ti storico-politici talora oscuri; fa eccezione, curiosamente, il v. 179, con l'allusione all'etera Naide<sup>98</sup> e a un tale Filonide, notoriamente parodiato per la sua bruttezza esteriore: nella resa polacca, il nome della donna è conservato, mentre quello dell'amante è sostituito dal sostantivo «pokraka» – valente, pressappoco, “cesso” (“persona sgradevole d'aspetto”). Ancora una volta, dunque, il messaggio è sostanzialmente comprensibile: è solo grazie a Pluto – al denaro – che una donna può amare un uomo di aspetto sgradevole; che le specifiche dell'allusione restino poco chiare, è evidentemente poco importante ai fini della fruizione scenica.

Merita qualche precisazione, a conclusione di questa sezione, l'inserimento di Esiodo. Se il legame tematico tra l'opera del poeta di Ascra e il *Pluto* è particolarmente evidente sin dal titolo della messinscena, è necessario spendere qualche parola in più per contestualizzare la scelta registica di Herman. La commistione di più testi ha avuto, in effetti, una discreta fortuna nella prassi registica polacca delle messe in scena aristofanee: prima di Herman, questa modalità rappresentativa era stata sperimentata soltanto da Mieczysław Kotlarczyk, che nel 1963 porta in scena un *mélange* di *Lisistrata*, *Vespe*, *Acarnesi*<sup>99</sup> e *Pace* intitolato «*Sól attycka*» (“Sale attico”, fraseologismo indicante un umorismo particolarmente pungente)<sup>100</sup>; e già proprio nel 1968, con la messinscena di gennaio delle *Ecclesiazuse* a Breslavia, lo stesso Herman aveva sperimentato per la prima volta questa forma di rappresentazione, premettendo alla commedia aristofanea un brano tratto dalle *Rane*, l'agone tra Eschilo ed Euripide, nella traduzione di Artur Sandauer; a questa seguiranno, poi, altre cinque messe in scena a carattere miscelaneo, in un arco di tempo

<sup>98</sup> O Laide: Ławińska-Tyszkowska, nel copione e nelle varie edizioni poi pubblicate, alterna i due nomi.

<sup>99</sup> Tanto gli *Acarnesi* quanto le *Vespe*, peraltro, sono stati inscenati, in Polonia, unicamente come brani di questo tipo di rappresentazione miscelanea, mai come singole commedie – entrambi come parti di *Sól attycka* (1963), e gli *Acarnesi* anche nel 1970, come parte di *Wojna rozgromiona* (“Guerra smembrata”), spettacolo basato su *Lisistrata* e *Pace*.

<sup>100</sup> Cfr. la voce *sól* del dizionario di W. Doroszewski (1958-69).

compreso tra il 1970 e il 2013. In un'intervista rilasciata, dopo lo spettacolo del 1968, al quotidiano locale *Głos Koszaliński*<sup>101</sup> ("La voce di Koszalin"), Herman commentava così la commistione del *Pluto* con gli *Erga* esiodei:

Esiodo, poeta ancora precedente ad Aristofane di tre secoli, fu il primo nella storia della letteratura a osare un elogio del duro lavoro quotidiano popolare. Nel *Plutos* [i.e. la messinscena], Esiodo presenta, in un certo senso, una controproposta ai metodi di guadagno praticati dai personaggi di Aristofane.

Si ricordi, a questo proposito, il verso esiodico che conclude lo spettacolo di Herman sulla beatitudine di chi si dedica al duro lavoro – la funzione antifrastica rispetto alla commedia aristofanea è evidente e assoluta. A distanza di oltre cinque decenni, Herman commenta così le proprie messe in scena del 1968:

Queste due commedie [i.e., *Ecclesiazuse* e *Pluto*] le ritenevo parecchio attuali (il *Pluto* un po' meno) ... Se avessi voluto, nella realtà di allora, parlare del "potere popolare" con un testo mio o un altro testo contemporaneo nei termini in cui ne parlai con l'aiuto delle *Ecclesiazuse* ..., nessuna censura, all'epoca, me l'avrebbe consentito. Ma Aristofane? Duemila anni fa... Ne è passato, di tempo...<sup>102</sup>

E, sulla pratica della commistione di commedie iniziata da Kotlarczyk, aggiunge (*ibid.*):

Il Teatr Rapsodyczny<sup>103</sup> di Kotlarczyk lo conoscevo superficialmente, così come le sue miscellanee di testi, ma non avevo mai sentito della sua *Lisistrata* etc. [i.e., lo spettacolo *Sól attycka* del 1963]. Avevo un principio ferreo nella mia pratica registica: non ripetere le idee altrui...

<sup>101</sup> GK, n. 215, 6 settembre 1968.

<sup>102</sup> *Per litteram*, 26 ottobre 2024.

<sup>103</sup> Teatro clandestino fondato da Kotlarczyk nel 1941 a Cracovia, rimasto in attività fino al 1967.

#### 4. Conclusioni

Le vicende del *Pluto* aristofaneo qui analizzate, per quanto relativamente recenti e scarse, permettono di osservare due aspetti rilevanti della ricezione di Aristofane nel contesto polacco: la strumentalizzazione e la rifunzionalizzazione dei suoi testi. Le differenze negli approcci, nei metodi e nelle finalità delle due traduttrici, Komornicka e Ławińska-Tyszkowska, sono state analizzate attraverso l'analisi di alcuni passi esemplificativi, da cui si è cercato di far emergere il legame significativo tra le scelte formali delle filologhe e il contenuto veicolato attraverso di esse. La traduzione di Komornicka, priva di una progettualità esplicita e di dichiarazioni d'intenti aperte, si inserisce molto chiaramente in una dimensione ideologica determinata: ne sono evidente espressione tanto elementi paratestuali – come l'introduzione, che fornisce una netta chiave di lettura politica del passo, nonché la scelta stessa del brano tradotto – quanto singole, particolari scelte traduttive, che in quella dimensione ideologica fanno rientrare il testo aristofaneo, senza aperte forzature o incoerenze, ma con un gioco di sottili suggestioni e omissioni. Ławińska-Tyszkowska, invece, traduce per intero la commedia, ponendosi un vincolo formale esplicito rispettato con quasi totale successo – la corrispondenza "verso a verso" tra originale e traduzione –, e aderendo in larghissima misura alla lettera del testo greco; la situazione, però, è ben diversa se si guarda alla versione elaborata con Herman per la scena: accanto al ruolo centrale del fruitore, a vantaggio del quale la lettera del testo è spesso piegata e rimodellata, pur senza stravolgimenti, in forme più accessibili rispetto a una resa strettamente accurata dell'originale, emerge nella messinscena una dimensione più ideologica del *Pluto*, affiancato alle *Opere* esiodee con l'esplicito ruolo di contraltare morale e ideologico: l'elogio dell'astuzia portato avanti nei brani, adeguatamente (ri)tagliati, della commedia aristofanea è racchiuso tra gli ammonimenti di Esiodo, che concludono lo spettacolo elogiando la dura fatica – la stessa fatica sbeffeggiata sul finale dello stralcio di traduzione di Komornicka, proprio laddove Aristo-

fane faceva, invece, pronunciare a Carione un trasognato sfottò della Miseria appena scacciata dai protagonisti, certo, ma anche, segnatamente, dei lavoratori; quegli stessi lavoratori omessi dallo sfottò nella resa di Komornicka; quegli stessi lavoratori con cui Cremilo divide, seguendo Ławińska-Tyszkowska, ora «lo stesso timo», ora «l'umile pane».

DAVIDE IENGO  
Università di Pisa  
davide.iengo@sns.it

#### ENGLISH TITLE

"Jam Plutos, bóg dostatku!": A Brief History of the Polish Translations of Aristophanes' *Plutus*.

#### ABSTRACT

After providing a general overview of the state of the art on the presence of Aristophanes on the Polish theatre scene and the Polish translations of his comedies, this article focuses on *Wealth*, analysing the partial translation by Anna Maria Komornicka (1955) and the only complete translation available today, published in 1970 by Janina Ławińska-Tyszkowska. The section on the Ławińska-Tyszkowska translation will also analyse, in parallel, the text used as the basis for the first production of *Wealth* in Poland (1968), directed by Włodzimierz Herman; the director's changes to the text will be observed, and an attempt will be made to trace his motivations, methods and aims.

#### KEYWORDS

Aristophanes — *Plutus* — Translation — Polish — Adaptation

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BRÜCKNER A., *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Kraków 1923.
- COULON V. (ed.), *Aristophane, t. V: L'Assemblée des femmes, Ploutos. Texte établi par V.C. et traduit par H. Van Daele*, Paris 1930.
- FIK M., *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Warszawa 1981.

- HALL F.W., GELDART M.W. (edd.), *Aristophanis comoediae*, 2 voll., Oxford 1900.
- HOLMES J., DE HAAN F., POPOVIČ A. (edd.), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Paris 1970.
- HOLMES J., *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse: Form*, in HOLMES, DE HAAN, POPOVIČ 1970, 91-105.
- JUREWICZ O. (red.), *Arystofanes. Materiały sesji naukowej Komitetu Nauk o Kulturze Antycznej PAN zorganizowanej na Apel Światowej Rady Pokoju w 2400 rocznicę urodzin poety, 3-4 grudnia 1954 roku*, Wrocław 1957.
- KAZMIERCZAK E., ARYSTOFANES WSPÓŁCZESNY. *Widowisko Stowarzyszenia Teatralnego Chorea na tle polskich inscenizacji komedii staroattycznej*, Kraków 2008. <[https://www.chorea.com.pl/assets/Pliki/Chorea\\_Po\\_Ptaka-ch\\_esej\\_E.Kazmierczak.pdf](https://www.chorea.com.pl/assets/Pliki/Chorea_Po_Ptaka-ch_esej_E.Kazmierczak.pdf)> (ultimo accesso: febbraio 2025).
- KOMORNICKA A.M., *Plutos (ww. 415-619)*, «Meander» 10.6/7, 1955, 325-34.
- KORBUT G., *Literatura polska od początków do wojny światowej*, vol. 3: *Od r. 1820 do roku 1863*, Warszawa 1930.
- LOTH R. (red.), *Dawni pisarze polscy: od początków piśmiennictwa do Młodej Polski: przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, vol. 5: *U-Ż*, Warszawa 2004.
- ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA J., *Arystofanes. Komedie. Sejm Kobiet, Plutos*, Warszawa 1970.
- MICHALIK J., HAŁABUDA S., *Dramat obcy w Polsce 1765-1965 A-K. Premiery. Druki. Egzemplarze*, Kraków 2004.
- MORAWSKA K., *Leon Ulrich. Wspomnienie pośmiertne*, «Przegląd Polski», 1886, 140-60.
- MOROSI F., *Staging Philosophy: Poverty in the Agon of Aristophanes' Wealth*, «CPh» 115.3, 2020, 402-23.
- OLECHOWSKA E. (red.), *Classical Antiquity on Communist Stage in Poland. Ancient Theatre as an Ideological Medium: A Critical Review*, Warsaw 2015.
- OLECHOWSKA E., *Ancient Plays on Stage in Communist Poland*, «Keria: Studia Latina et Graeca» 20.3, 2018, 41-74.
- OLECHOWSKA E., *Mulierem fortem quis inveniet: Polish Women Classicists under Communism*, «CLOTHO» 2.2, 2020, 41-56.
- OLSON S.D., *Economics and Ideology in Aristophanes' Wealth*, «HSPH» 93, 1990, 223-42.
- PADUANO G. (ed.), *Aristofane. Pluto*, Milano 1988.

- ROGERS B.B. (ed.), *Aristophanes, in Three Volumes*, vol. III: *The Lysistrata, The Thesmophoriazusae, The Ecclesiazusae, The Plutus*, Cambridge 1946.
- RYBOWSKA J., *Bibliografia prac drukowanych Anny Marii Komornickiej w latach 1955-1995*, «Collectanea Philologica» 2, 1995, 11-8.
- SFYROERAS P., *What Wealth Has to Do with Dionysus: From Economy to Poetics in Aristophanes' Plutus*, «GRBS» 36.3, 1995, 231-61.
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *The comedies of Aristophanes*, vol. 11: *Wealth*, Warminster 2001.
- SREBRNY S., *Pokój, ww. 177-600*, «Meander» 1.1, 1946, 480-504.
- STARNAWSKI J., OBRĘBSKI A., WICHOWA M., *Antyk w Polsce. Cz. 1*, Łódź 1992.
- STEFFEN W. (ed.), *Hezjod. Prace i dnie*, Wrocław 1952.
- SZASTYŃSKA-SEMION A., *Arystofanes na scenach polskich (1873-1961)*, «Eos» 53, 1963, 82-106.
- SZASTYŃSKA-SEMION A., *Arystofanes na scenach polskich (1962-75)*, «Studia Archeologiczne» 1, 1981, 193-203.
- ŚMIECHOWICZ O., *"Lizystrata" dla dekadencej epoki: wprowadzenie komedii Arystofanesa do kultury czytelniczej w okresie Młodej Polski*, «Scripta Classica» 11, 2014, 91-100.
- ŚMIECHOWICZ O., *Recepcja komedii Arystofanesa w Wielkiej Brytanii, Rosji i Polsce*, diss. Krakow 2015.
- ŚMIECHOWICZ O., *Self-rapists, Adulterers and Unrelenting Inquisitors – How Bogusław Butrymowicz and Edmund Ciglewicz Introduced Aristophanic Comedy into Polish Reading Culture*, «Classica Cracoviensia» 20, 2017, 141-62.
- WILSON N.G. (ed.), *Aristophanis Fabulae*, 2 voll., Oxford 2017.
- WINNICZUK L., *Arystofanes – obrońca pokoju*, «Wiedza i Życie» 21.11, 1954, 747-56.
- WOŹNICZKA Z., *Wrocławski Kongres Intelktualistów w obronie pokoju*, «Kwartalnik Historyczny» 94.2, 1987, 131-57.