

Italica 2024, vol. 15

Wratislaviensia

LA “SFORTUNA” DI GRAZIA DELEDDA

Edited by
Justyna Łukaszewicz
Barbara Meazzi

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

Justyna Łukaszewicz

Associate Editors

Katarzyna Biernacka-Licznar – Literature

Daniel Ślapek – Linguistics

Editorial Secretary

Katarzyna Biernacka-Licznar

Language Editors

Gabriele La Rosa, Barbara Meazzi – Italian

Patrycja Poniatowska – English

Editorial Advisory Board

Sonia Maura Barillari (Università di Genova, Italy)

Marnie Campagnaro (Università degli Studi di Padova, Italy)

Ilde Consales (Università degli Studi Roma Tre, Italy)

Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma, Italy)

Clorinda Donato (California State University, USA)

Giacomo Ferrari (Università degli Studi di Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro”, Italy)

Monika Gurgul (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Poland)

Elżbieta Jamrozik (Uniwersytet Warszawski, Poland)

Barbara Meazzi (Université Côte d’Azur, France)

Jadwiga Miszalska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Poland)

Roberta Pederzoli (Università di Bologna, Italy)

Olga Płaszczewska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Poland)

Lucinda Spera (Università per Stranieri di Siena, Italy)

Giovanna Tomassucci (Università di Pisa, Italy)

Monika Woźniak (Sapienza Università di Roma, Italy)

Technical Editor

Mirosław Głodkowski

Cover Design

Krzysztof Galus

This journal is published under the terms of the non-exclusive Creative Commons Licence and distributed in the electronic Open Access version via the platform of the University of Wrocław.



The reference version of the journal is the printed edition.

Publishing collaboration of the Faculty of Letters of the University of Wrocław and Wydawnictwo Adam Marszałek

© Copyright by Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2024

ISSN 2084-4514, e-ISSN 2450-5943

Editorial Office *Italica Wratislaviensia*

Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego

pl. Bp. Nankiera 4, 50-140 Wrocław

e-mail: italica@uwr.edu.pl, justyna.lukaszewicz@uwr.edu.pl

<http://czasopisma.marszalek.com.pl>

<https://ifr.uwr.edu.pl/czasopisma/italica-wratislaviensia/>

Circulation of 100 copies

Wydawnictwo Adam Marszałek, ul. Lubicka 44, 87-100 Toruń
tel. 56 664 22 35, e-mail: info@marszalek.com.pl, www.marszalek.com.pl
Drukarnia, ul. Warszawska 54, 87-148 Łysomice

INDICE

STUDI

Justyna Łukaszewicz e Barbara Meazzi

Introduzione 9

LA “SFORTUNA” DI GRAZIA DELEDDA

Dino Manca

Grazia Deledda fuori dal canone e dalla storiografia letteraria italiana.
Alcune riflessioni sulla sua modernità e sulle ragioni di un’esclusione 19

Cristina Lavinio

Dalle prime attestazioni al persistere di alcuni (pre)giudizi su una lingua
e una modernità incomprese 45

Marguerite Bordry

Le “pagine sempre mediocri” di un premio Nobel per la letteratura.
Excursus nella critica deleddiana del suo tempo 65

Raisa Gorgojo-Iglesias

Il perturbante come strategia sovversiva: realismo magico ed elementi
fantastici nei *Racconti sardi* di Grazia Deledda 85

Justyna Łukaszewicz

Le traduzioni polacche delle novelle di Grazia Deledda (1906–1939) 105

Ewa Baszak-Glebow e Gabriele La Rosa

Proibito di Mario Monicelli tratto da *La madre* di Grazia Deledda
come esempio di “western deleddiano” 127

STUDI SULLA TRADUZIONE LETTERARIA

Dario Prola

Considerazioni sulla traduzione polacca delle *Novelle* di Arrigo Boito 153

Katarzyna Maniowska

Untore 1630–2023. Cenni critici sulla traduzione polacca del romanzo
Diceria dell'untore di Gesualdo Bufalino 173

Paweł Golda

Infedeltà nel trasferimento delle collocazioni nella traduzione dei romanzi
di Michel Houellebecq dal francese all'italiano 195

STUDI LETTERARI

Maria Maślanka-Soro

La finzione autobiografica tra mistificazione e paradigma universale nel
Secretum meum di Petrarca 219

Davide Artico

Mostri musulmani. La deumanizzazione dell'antagonista miscredente nella
storia di Buovo d'Antona dalla tradizione anglonormanna al *Bovo-Bukh*
di Elia Levita 239

NOTE SUGLI AUTORI 265

CRONACA DEGLI ITALIANISTI POLACCHI 271

BIBLIOGRAFIA DELL'ITALIANISTICA POLACCA DEL 2023 277

PROCEDURA DI VALUTAZIONE 299

How to reference this article

Prola, D. (2024). Considerazioni sulla traduzione polacca delle *Novelle* di Arrigo Boito. *Italica Wratislaviensia*, 15, 153–172.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2024.15.08>

Dario Prola

Università degli Studi di Torino, Italia

dario.prola@unito.it

ORCID: 0000-0001-6079-148X

CONSIDERAZIONI SULLA TRADUZIONE POLACCA DELLE *NOVELLE* DI ARRIGO BOITO

CONSIDERATIONS ON THE POLISH TRANSLATION OF ARRIGO BOITO'S *SHORT STORIES*

Abstract: The paper discusses some translation problems in the Polish version of four fantasy short stories by Italian writer and composer Arrigo Boito: 'Iberia' (1868), 'L'alfier nero' (1868), 'Il pugno chiuso' (1870), and 'Il trapezio' (1873–1874). The book with their translations by Aleksandra Cypko and Klaudia Sarafin was published by the Cracow-based publishing house Austeria in 2021. The challenges faced in translation work were manifold, starting with the reproduction of Boito's stylistic and poetic peculiarities in contemporary Polish. In this paper, I first survey the salient features of Boito's literary Italian and style to focus subsequently on the Polish translators' solutions for rendering loanwords and technical words and to examine the functions of the notes and the paratextual apparatus of the translations. In the final part of the paper, I address the issue of translating the antinomies underlying Boito's writing. In this sense, his four short stories represent an ideal expression of the dualistic conception of Scapigliatura, an important artistic movement in which the young Boito was involved. To find metaphors and similes through which to adequately reproduce this dominant feature of Boito's writing was one of the most difficult challenges for the Polish translators.

Keywords: dualism, Arrigo Boito, Scapigliatura, literary translation, loanwords, technical languages

Received 26/12/2023; Accepted 16/01/2024; Published 2/07/2024

ISSN 2084-4514 e-ISSN 2450-5943

1. INTRODUZIONE

Da qualche anno a questa parte si registra in Polonia una limitata ripresa dell'interesse per la produzione letteraria – e per la figura – di Arrigo Boito¹. Un fenomeno indubbiamente legato alle sue origini materne: secondogenito della contessa Józefina Radolińska (figlia di un deputato del parlamento polacco e ciambellano di corte), l'illustre rappresentante della Scapigliatura milanese fu vicino per tutta la vita alle travagliate vicende polacche, restando molto affascinato dall'opera di Adam Mickiewicz, soprattutto nel periodo giovanile. Eccezion fatta per i libretti d'opera da lui composti – le cui versioni in lingua polacca necessiterebbero uno studio a parte – di questo importante autore dell'Ottocento italiano fino a due anni fa non si potevano leggere in polacco che tre liriche². La pubblicazione nel 2021 da parte della casa editrice cracoviana Austeria della traduzione polacca della sua sparuta produzione novellistica viene in qualche modo a colmare una lacuna³.

¹ A questo proposito, accanto agli studi ormai datati di Preisner (1963) e Swolkień (1988), si segnalano i lavori di Woźniak (2006, 2007), Szymanowska (2017) e Prola (2016, 2021). Riguardo al volume di novelle in questione, al momento si rileva la sola recensione di Ślisz (2021).

² Si tratta di *A Giuseppe Kraszewski* (tre versioni), *Dualismo* (due versioni incomplete), *Ode saffica col bicchiere in mano* (due versioni). Per i riferimenti bibliografici precisi si veda Miszalska *et al.* (2007, p. 147).

³ L'idea di tradurre in polacco tutte le novelle di Arrigo Boito nacque durante un seminario del corso di studi magistrale da me tenuto nel 2020 presso la Facoltà di Linguistica Applicata dell'Università di Varsavia. La possibilità di trasformare il risultato di un'attività didattica in una pubblicazione di alta qualità filologica – considerata anche la grande complessità linguistica e letteraria dell'autore in questione – richiese alle talentuose laureande Aleksandra Cypko [Trad. *Il pugno chiuso e Il trapezio*] e Klaudia Sarafin [trad. *Iberia e L'alfier nero*] un supplemento di impegno e di sforzo protrattosi anche dopo la fine del seminario. Il progetto non sarebbe stato possibile senza il supporto economico dell'Istituto Italiano di Cultura di Cracovia e senza l'esperto lavoro redazionale della dott.ssa Elżbieta Jogała. Questo saggio ritorna sulle riflessioni maturate durante quei mesi di lavoro al libro.

La speranza è che ulteriori pubblicazioni portino in lingua polacca altri capolavori della produzione novellistica italiana del secondo Ottocento⁴.

2. LA LINGUA E LO STILE NELLE *NOVELLE*

La grande difficoltà che la prosa boitiana oppone a un traduttore è dovuta a due fattori: da un lato la complessità di uno stile ad alto tasso di elaborazione formale e retorica, molto vicino alla prosa d'arte, dall'altro la patina arcaizzante di una lingua paludata e caratterizzata dai fenomeni fonologici, morfologici, sintattici e lessicali dell'italiano letterario del secondo Ottocento.

Come viene evidenziato da Nardo (2020, pp. 22–24) in uno studio recente e circostanziato, tra gli elementi che caratterizzano la lingua delle novelle boitiane (composte tra il 1867 e il 1873) e ormai assenti nell'italiano contemporaneo troviamo: l'utilizzo del dittongo *-uo* dopo consonante palatale, sia in posizione atona che tonica (*giuocatore, spagnuolo, figliuolo*); la *i* prostetica davanti alla *s* (*iscadere, ispaventarsi, Ispagna*); il ricorso all'apocope (*conversar, eppur*) e all'aferesi (*sclamare, bria-co*); l'impiego dei pronomi personali *egli* (anche alternato ad *ei*) ed *ella*; le forme pronominali latineggianti *meco, teco*; l'imperfetto arcaico con uscita in *-a* alla prima persona (*io era, io avea*); l'adozione di forme tronche del passato remoto (*dié, vendé*). Dal punto di vista lessicale, la lingua appare invece caratterizzata da una vasta incidenza di termini letterari e di uso tendenzialmente poetico (*codesto, capegli, preci, rimembranza*), da lessemi già molto arcaici ai tempi del Boito e che lo scrittore ricava dalla più genuina tradizione dantesca (*gromma, crine, brage, larva*), da una scelta aggettivale che privilegia la sfera dell'indefinito, del vago e del suggestivo.

⁴ A questo proposito segnalo la recente uscita dell'antologia *Opowieści niesamowite z języka włoskiego* curata da Katarzyna Skórska (2023) e dedicata alla produzione novellistica fantastica nella letteratura italiana contemporanea. La raccolta prende proprio le mosse dagli scapigliati con tre novelle di Igino Ugo Tarchetti e da una versione della novella *Il pugno chiuso* (*Zaciśnięta pięść*) di Arrigo Boito tradotta dalla stessa Katarzyna Skórska.

Questo aspetto conservativo e arcaizzante di una lingua molto sbilanciata sull'aulico si affianca a una significativa innovazione relativa a due specifici ambiti lessicali; da una parte si registra una decisa apertura a forme tratte dai linguaggi settoriali (in particolare quello tecnico, musicale, medico, biologico), riflesso diretto degli interessi personali di Boito nonché della nuova cultura scienziata e positivista dell'epoca nella quale gli scapigliati cercavano alimento e ispirazione; dall'altra l'italiano letterario di Boito adotta numerosi forestierismi (anglicismi, francesismi, polonismi, provenzalismi, ispanismi, addirittura prestiti dal cinese) – per lo più in forma non adattata – che sono interpolati nel testo per rafforzare l'esotismo delle ambientazioni straniere (è significativo che nessuna di queste novelle si svolga in Italia). Anche la vasta occorrenza dei forestierismi va dunque messa in rapporto al generico atteggiamento di apertura degli scapigliati al nuovo, alla loro chiara vocazione europeista ed esterofila, alla volontà di sperimentare e prendere le distanze dalla riforma linguistica manzoniana⁵. Questa ambivalenza di apertura al nuovo e di conservatorismo linguistico, addirittura di vero e proprio arroccamento sul lessico della più cristallina tradizione toscana, può essere considerata una ulteriore manifestazione della contraddittoria e paradossale poetica del dualismo, che contraddistingue la poesia e la narrativa degli scapigliati e su cui torneremo più avanti.

Da un punto di vista squisitamente sintattico, la pagina di Boito appare invece caratterizzata da un incalzante periodare ipotattico, dove la ricerca di effetti poetici viene ottenuta attraverso dislocazioni e procedure retoriche come l'accumulo, l'anafora, l'antitesi, l'anadiplosi, il chiasmo che – in particolare nella novella *L'alfier nero* – costituiscono il tentativo di traduzione stilistica delle simmetrie e dei rapporti geometrici che incorrono nella realtà finzionale.

⁵ Per un approfondimento sull'impiego dei forestierismi da parte degli scapigliati si veda Guarneri (2013).

3. UN BOITO CONTEMPORANEO

A fronte delle sopraindicate caratteristiche della lingua del Boito e trattandosi di testi in prosa, la scelta adottata nel passaggio traduttivo al polacco è stata quella dello svecchiamento (abbandono di quasi tutte le forme desuete) e dell'alleggerimento della sintassi. L'obiettivo era restituire freschezza e incisività alla scrittura di Boito senza tuttavia depauperarne lo stile né indebolirne la poetica.

Riguardo al registro – aulico e sostenuto –, lo stile di Boito risulta piuttosto “pesante” per un lettore italiano contemporaneo, a tratti addirittura lezioso per via del lirismo troppo marcato, per l'eccessiva enfasi e il *pathos* che lo scrittore infonde nella sua prosa. Il polacco letterario ovviamente avrebbe consentito di mantenere un analogo stile aulico, ma questo sarebbe andato a detrimento degli obiettivi di cui sopra. Così soluzioni come: “Senza l'anelito dei petti li avrei creduti cadaveri” (TR 66)⁶ diventa in polacco un più naturale: “Gdyby nie unoszące się klatki piersiowe, uznałbym, że są to trupy” (138); e subito a seguire: “Ma una fulminea staffilata che piombò sulle mie spalle, mi strappò subitamente al mio terrore e mi rinfrancò lo spirito inorridito” (TR 66) diventa “Jednak niespodziewana chłosta, która spadła na moje ramiona, wydarła mnie natychmiast mojemu przerażeniu, przywracając mi siłę” (138). E così via, procedendo a un'analogo neutralizzazione dello stile aulico nel polacco contemporaneo: “Io quietavo le mie pupille su Ramàr dormente” (TR 95) diventa “Wpatrywałem się w śpiącego Ramàra, próbując się uspokoić” (167); “Un torbido barlume mi rissensò l'occhio” (65) – con un *risensare* già attestato in Dante – diventa “słabe światło przywróciło mi wzrok” (138). In generale il polacco letterario non può tenere traccia dei numerosi e finissimi dantismi utilizzati dal Boito

⁶ Le citazioni da *L'alfier nero* (AN), *Iberia* (IB), *Trapezio* (TR) rimandano all'edizione curata da Brognoligo (1920). La novella *Il pugno chiuso* (PC) è invece citata sulla scorta dell'edizione curata da Ceserani (1981). Per l'edizione polacca si indicano solo le pagine dopo la citazione.

e sostanzialmente neutralizzati in traduzione: per es. *palèo* – ‘trottola’ – viene reso con *bączek*, mentre il suggestivo *larva* – ‘spettro’ – diventa *zjawą*⁷.

Attraverso la rinuncia alle forme arcaiche – con la conseguente scomparsa della patina ottocentesca – le traduttrici hanno scelto di adottare molto coerentemente una strategia attualizzante. Hanno dunque scartato l’ipotesi di una storicizzazione del testo, strategia finalizzata a riprodurre nei lettori del testo di arrivo quella stessa sensazione di distanza temporale che il testo di partenza suscita nei lettori contemporanei (Salmon, 2017, p. 201). Tuttavia si è scelto di conservare lessemi che contraddistinguono i *realia* dell’epoca di Boito: per esempio l’unità di misura *braccia* è stata resa con l’equivalente funzionale *sążeń*; in maniera analoga si è proceduto con *cubito*, tradotto con *lokcieć*. Altri culturemi adottati da Boito pertengono piuttosto all’epoca della realtà finzionale, per i quali andava rispettato – quando possibile – lo stesso principio di equivalenza. Si prenda il caso di *scimitarra* (tradotta *bułat*) in *Iberia*, novella ambientata in una Spagna fiabesca e dal sapore medievale. In altri casi, in assenza di un equivalente funzionale (Hejwowski, 2007, p. 81) si è optato per un equivalente descrittivo (ivi, pp. 82–93), come nel caso di *skórzany kaftan* per *giustacuore*.

Come si accennava sopra, con particolare premura si è proceduto al mantenimento dei moduli espressivi e figurativi boitiani, a partire dalle ampiamente utilizzate metonimie e metafore; in alcuni casi si è abbassato il registro per ridurre la carica enfaticizzante dei tropi più arditi. Per esempio “Il pugilato del pensiero” (AN 21) diventa “Pojedynek bokser-ski toczący się w myślach (123), preferito a un altisonante e un po’ lezioso *pięściarstwo myśli*.

Frequente anche il ricorso all’anafora e all’iterazione, impiegata per esempio nell’*Alfier nero* per rendere il ritmo incalzante dell’azione.

⁷ Per quanto esistano attestazioni di *larwa* con il significato latino di ‘spettro’, ‘spirito maligno’ nella letteratura polacca del passato. Si veda la poesia *Larwa* di K.C. Norwid o la ballata *To lubię* di A. Mickiewicz (“Same się z mogił ruszają pokłady/ I larwy stają widomie”).

Si veda il seguente frammento, dove queste figure sono rafforzate dalla procedura dell'accumulo:

Quel disordine era fatto ad arte per nascondere l'agguato, le pedine fingevano la rotta per ingannare il nemico, i cavalli fingevano lo sgomento, il re fingeva la fuga. Quello squilibrio aveva un perno, quella ribellione aveva un capo, quel vaneggiamento un concetto. L'alfiere che Tom aveva collocato fin dal principio alla terza casa della regina, era quel perno, quel capo, quel concetto. (AN 14).

Questi procedimenti stilistico-retorici andavano solamente replicati in lingua polacca, e questo non ha rappresentato una particolare difficoltà per le traduttrici:

Nielad ten był zjawiskiem zamierzonym, skrywał przygotowaną zasadzkę. Czarne pionki, chcąc oszukać przeciwnika, udawały klęskę, skoczki udawały zamieszanie, a król udawał ucieczkę. Ta nierównowaga miała swój kluczowy punkt, bunt miał swego przywódcę, a szaleństwo pewną strategię. Czarny goniec, którego Tom na samym początku umieścił na trzecim polu w miejscu królowej był tym kluczowym punktem, tym przywódcą i ta strategią (116).

Sempre a proposito di questioni stilistiche, ha richiesto una particolare attenzione il mantenimento dell'altro grado di astrazione e indefinitzza dell'aggettivazione, tipico di un linguaggio prossimo al polo della poesia. Mi limiterò a questo esempio: “Ed egli aveva dell'arcangelo anche la vaga età [...] errante fra i quindici e i diciott'anni” (IB 87) che diventa “Rycerz był w podobnym archaniołom, powabnym wieku [...] między piętnastym a osiemnastym rokiem życia” (73). L'aggettivo *vago* possiede ben tre significati che qui vengono poeticamente richiamati: 1. leggiadro, 2. incerto, 3. desideroso. Estremamente difficile inquadrare un lessema polacco con tutte queste connotazioni; si è scelto di scartare *niepewny* o *uroczy* per un aggettivo più letterario e suggestivo come *powabny* che, pur rendendo adeguatamente la leggiadria, non veicola tuttavia l'accezione di incertezza e indefinitzza. Tradurre un simile aggettivo polisemico con due o tre termini per ricostruire – per così dire – per addizione le stratificazioni semantiche del lessema della LP sarebbe stata un'ingerenza eccessiva nello stile dell'autore.

4. LA TRADUZIONE DEI FORESTIERISMI

Oltre a rappresentare – come si diceva – una decisa apertura al nuovo e alla modernità, l'utilizzo dei forestierismi soggiace nelle novelle di Boito a precise strategie narrative. Giovanna Rosa (2004, 60) fa per esempio notare che nell'*Alfieri nero* l'impiego di forestierismi (*samo-var, entre chien et loup, pince-nez, hamac* e simili): “concorre a creare quell'atmosfera di internazionalità alto-borghese che si respira nella sala di lettura del famoso albergo svizzero”. I forestierismi incorrono in particolare nelle conversazioni mondane degli stranieri dell'albergo (*milady, grooms, gentleman*) e sono espressione del socioletto di una borghesia mitteleuropea – sofisticata e manierata almeno quanto cinica e razzista – per la quale lo scrittore non nasconde la propria insofferenza.

Riguardo alla resa dei forestierismi si è scelto di lasciarli per lo più inalterati, per quanto i lessemi oramai entrati nell'uso nella lingua polacca abbiano perso la carica esotizzante che avevano nel XIX secolo (*jaguar, orangutan*). Si è deciso così di conservare i gallicismi – segno di un'epoca che aveva nel francese ancora la principale lingua di cultura – e i numerosi latinismi (per esempio nella novella *Il pugno chiuso*, dove hanno funzione caratterizzante per il medico, protagonista e narratore omodiegetico).

Come nelle altre novelle, anche ne *Il trapezio* – per larga parte di ambientazione cinese – i forestierismi non sono chiariti nella LP da alcuna nota. Si tratta di una scelta voluta dallo scrittore, in quanto il loro significato approssimativo può essere generalmente ricavabile dal contesto. A questo principio ci si è attenuti anche nella resa in polacco: “Essa teneva nella mano destra una piccola misura di quelle che chiamiamo *chao*” (TR 62) – “W ręce trzymała jedną z tych małych miarek, które nazywamy *chao*” (134) oppure: “un *ping* di riso bollito” (62) – “*ping* z gotowanego ryżu” (134), dove si comprende facilmente che si tratta di una unità di misura. In altri casi Boito fa seguire il forestierismo da una glossa esplicativa, adottando di fatto una strategia traduttiva: “Sii tu il mio *Kuan*, il mio berretto di virilità; sono uomo!” (TR 69) – “Ty bądź moją *Kuan*, moją czapkę męskości. Jestem mężczyzną!” (141). Nei rari casi in cui il significato dei termini cinesi non era del tutto chiaro,

si è optato per una traduzione disambiguante, con minima ingerenza nel testo (e comunque nel rispetto delle strategie di scrittura dell'autore): "Sai che per le salme degli *Tsing* si estrae dal più ardente veleno una goccia di balsamo" (TR 70) diventa "Wiesz, że przy pochówkach władców *Tsing*⁸ wydobywa się z najsilniejszej trucizny kroplę balsamu" (139). La traduttrice, dopo avere svolto le necessarie ricerche, ha aggiunto il testo qui sottolineato preferendolo a una nota, in questa situazione facilmente evitabile.

Un caso interessante è quello dei polonismi nella novella di ambientazione polacca *Il pugno chiuso*. Sul piano strettamente linguistico appare inevitabile che nella LA si perda la loro carica straniante che andava a intensificare la percezione di una Polonia estremamente esotica e misteriosa (così appare agli occhi del protagonista, il medico straniero alter ego di Boito)⁹. Nella LA si è proceduto a inserire i polonismi riportandoli in ortografia corretta. Si veda il caso della popolare interiezione *Jezus Maria* (**Iesumària* nella LP), del calesse a quattro ruote *bryczka* (scritto **briska*, secondo l'ortografia francese) o di *kopiejka* (**kopiec*). Si è scelto di evidenziare solo l'aggettivo *przeklęty* – gridato da un questuante – riportandolo in corsivo, correggendone l'ortografia e corredandolo della nota "Po polsku w tekście oryginalnym"¹⁰. Si è voluto inoltre uniformare la trascrizione dei toponimi, dove le forme tedesche (*Posen*) si alternavano a quelle polacche erroneamente trascritte (**Czenstokow* per *Częstochowa*, **Lisagora* per *Łysa Góra*). Le carte topografiche dei tempi – per lo più tedesche – (perché è indubbio che Boito le abbia utilizzate) nei territori soggetti a Prussia o Austria riportavano i toponimi polacchi o nella forma storica germanizzata (le grandi città) oppure in forme polacche riprodotte secondo una pronuncia approssimativa (per i piccoli centri o i villaggi). A proposito della perdita di esotismo dovuta al passaggio traduttivo nella lingua della cultura della rappresentazione

⁸ Il nome della dinastia andava reso con 'Qing' o 'Ching', mentre la traduttrice ha lasciato la forma che Boito mutuava – probabilmente – dalla lingua francese.

⁹ Come si evince dalla corrispondenza, lo scrittore compose o iniziò *Il pugno chiuso* nel 1867, durante il suo terzo soggiorno polacco. Cf. Nardi (1942, pp. 239–240).

¹⁰ "In polacco nel testo originale".

letteraria, colpisce il caso della circonlocuzione “pelliccia di pelle di capra” ricondotta in traduzione al suo significante “originale” (*kożuch*).

Nella novella *Iberia* si trovano alcune citazioni o interpolazioni dal provenzale e dal castigliano nel canto di Estebano; rispetto al lettore italiano, in grado di comprendere con una certa approssimazione il contenuto dei versi, esse risultano più esotizzanti per il lettore polacco. Per questa ragione si è scelto di conservare i provenzalismi e gli ispanismi nel testo principale, riportando la traduzione polacca in nota. La rinuncia alle note per i provenzalismi e gli ispanismi poteva rappresentare una sorta di tecnica di compensazione per la perdita di estraniamento dei polonismi: su questa opzione ha prevalso tuttavia la volontà di rendere accessibili al lettore le citazioni.

5. NOTE E PARATESTI

Per quanto Boito non avesse approntato alcuna nota, si è scelto di favorire il lettore della LA dotando le novelle di un apparato di approfondimento leggero e limitato ai casi ritenuti indispensabili. Se si è fatto per esempio affidamento alle competenze culturali del fruitore del testo evitando di dare una definizione del componimento trovadorico *alba* (reso con l'identico traduce), non si poteva non tradurre la strofa del poeta provenzale Guillaume de Béziers citata dall'autore in originale, per la quale – coerentemente con la scelta adottata per l'unica citazione dantesca (ripresa in nota sulla scorta della versione di Julian Korsak) – si è scelto di offrire al lettore anche un preciso rimando bibliografico. Analogamente si è scelto di tradurre i latinismi a piè di pagina e di corredare il testo con note per chiarire la fonte dei canti liturgici citati. In *Iberia*, i protagonisti Estebano ed Ilisenda cantano dei passi del *Cantico dei cantici*, del *Te Deum*, del *Salve Regina*, declamano alcuni versi del poeta e musicista rinascimentale spagnolo Juan del Encina nonché un verso dell'*Eneide* di Virgilio. Si è inserita una nota per spiegare il gioco di parole “*Angusto et Augusto*”, indicando i corrispondenti polacchi di questi aggettivi (*ciasny* e *czigodny*).

La possibilità di corredare le novelle di una prefazione ha consentito di illustrare al lettore le peculiarità della scrittura e della poetica dello

scapigliato Boito, collocandolo sullo sfondo della letteratura italiana del tempo e proponendo un approfondimento sulle novelle. In quel contesto si è voluto anche spiegare l'utilizzo del traduceur *Murzyn* per *negro* nella novella *L'alfier nero*. Entrambi i termini hanno assunto, nelle rispettive lingue, una connotazione negativa (anche se *Murzyn* non è ancora vituperio, a differenza del lessema italiano); il loro utilizzo è oggi socialmente sanzionato e sono sostituiti da termini presumibilmente neutrali. Sarebbe tuttavia un evidente anacronismo tacciare Boito di razzismo per l'utilizzo di *negro*: in una civiltà europea dove la mentalità razzista era capillarmente diffusa e approvata, la palese avversione per lo schiavismo che traspare dalla lettura dell'*Alfier nero*, il malcelato disprezzo con cui Boito riporta i dialoghi dei membri dell'alta borghesia, infarciti di motti e paragoni offensivi all'indirizzo del negro Tom, – il cui nome è un chiaro omaggio al romanzo *Uncle Tom's Cabin* di Harriet Beecher Stowe – non dovrebbe comunque lasciare adito a dubbi riguardo ai convincimenti abolizionisti ed egualitari dello scrittore.

6. LA TRADUZIONE DEI TECNICISMI

La grande abbondanza di tecnicismi, lessemi ed espressioni dei linguaggi settoriali ha richiesto alle traduttrici molte ricerche e un importante lavoro sul vocabolario. Si prenda il caso del lessico marinaresco nel racconto *Il trapezio*: benché i termini non fossero di per sé problematici, andavano individuati i traduceur perfettamente equivalenti (per es. *albero maestro* – *grotmaszt*; *sartie* – *wanty*; *antenna* – *reja*; *mozzo* – *chłopiec okrętowy* e così via). In altri casi – a causa delle diverse competenze implicite del lettore della LP rispetto a quello della LA – si sono adottate delle strategie per agevolare la comprensione. Per esempio *gomena* dovrebbe essere reso in polacco con il termine ipertecnico *cięgno kotwiczne*, ma la traduttrice ha scelto l'iperonimo *lina*, immaginando che un lettore polacco potesse avere una minore familiarità con la terminologia marinaresca rispetto a un lettore italiano. *Artimone* è addirittura un arcaismo tecnico ed è stato tradotto con il termine di uso specialistico *bezan* (*aurica, vela di gabbia*). La stessa precisione nomenclatoria ha richiesto la traduzione del linguaggio degli scacchi nella

novella *L'alfier nero*, dove espressioni tecniche come *terza casa*, *arrocamento*, *gambitto di re* (*trzecie pole*, *roszada*, *gambit królewski*) si accompagnano ai tipici gergalismi degli scacchisti come “pezzo toccato, pezzo giuocato” (“*Bierka dotknięta idzie, postawiona stoi*”); analogo il discorso per il lessico liturgico nella novella *Iberia* dove abbondano *stole*, *turiboli*, *flabelli*, *palii*, *clamidi*, *rosarii* (*stuly*, *trybularze*, *flabelli*, *antepedia*, *chlamidy*, *różańce*) e altri oggetti e paramenti sacri.

La fascinazione per il lessico scientifico, destinata a manifestarsi con forza nell'oramai prossima epoca positivista, si irradiava già sulla fantasia dei giovani scapigliati. In queste novelle le numerose metafore e similitudini ispirate dal mondo della scienza declinato in varie discipline (biologia, zoologia, astronomia, meccanica) permettono di indovinare con quanta passione e curiosità il giovane Arrigo Boito seguisse l'evoluzione del sapere tecno-scientifico della sua epoca¹¹. Riporto come esempio alcune interessanti similitudini biologiche e zoologiche dalla novella *Il trapezio*:

Il suo corpicino snellissimo s'agitava tutto senza posa, come uno di que' vibrioni d'acqua che vivono in una oscillazione perenne (TR 70) – *Jego szczuplutkie ciało poruszało się bez przerwy niczym żyjące w wodzie, bezustannie podrygujące przecinkowce* (142)

occhi, neri così che mettevano raggi come due carboni elettrici (TR 70) – *mogłem spojrzeć mu w oczy, tak czarne, że emitowały, podobnie jak elektryczne węgielki* (142)

S'operava entro me un lavorio morale simile in tutto a quello del baco da seta che fila il robusto suo bozzolo (TR 74) – *W moim wnętrzu dokonywała się praca podobna do tej, jaką wykonuje jedwabnik, kiedy przędzie swój mocny kokon* (146)

I miei pensieri erano accompagnati da un picchio uniforme come d'una grossa goccia cadente, ad ogni minuto secondo, in una vasca metallica colla regolarità d'un orologio ad acqua (TR 96) – *Moim rozmyślaniom towarzyszyły*

¹¹ Anche di “pseudodiscipline” come la fisiognomica e la frenologia, in grande auge in quegli anni che videro gli albori dell'infausta scienza della razza e per le quali Boito non nutriva ancora alcuna riserva. Si veda la descrizione dei due antagonisti all'inizio della novella *L'Alfieri nero*.

jednostajne stukanie, przypominające odgłos, który rozlega się, kiedy ogromna kropla wpada do metalowego pojemnika – co sekundę, z regularnością zegara wodnego (168)

In generale si è riusciti a mantenere la precisione nomenclatoria nella LA, per quanto in alcuni casi – in assenza di un traduttore adatto – si è scelto di rinunciare al linguaggio settoriale. Come in questa similitudine scientifica: “come una pianta di zonie marine dondolante nell’onda” (TR 70) che diventa “upodobniając je do kołysanych falą morskich glonów” (142). Nell’assenza di un polonismo corrispondente la traduttrice ha scelto un iperonimo, rinunciando per ovvie ragioni a un pedantesco latinismo.

7. LA TRADUZIONE DELLA POETICA DEL DUALISMO

Una delle dominanti della scrittura di Arrigo Boito e degli altri Scapigliati è rappresentata dal dualismo al quale lo scrittore intitolò una famosa lirica – per così dire “programmatica” – del *Libro dei versi* (1877). Se l’esperienza romantica e neoclassica aveva cercato – con soluzioni diverse – di ricondurre ad armonia le opposizioni classiche (vita-morte, bene-male, spirituale-corporale), nell’esperienza degli scapigliati la composizione delle antinomie dell’esistenza è irrisolvibile. Da qui il senso d’angoscia profonda – così vicino allo spleen di Baudelaire e dei poeti francesi – suscitato dalle novelle boitiane, tutte costruite sulla base di un’elaborata poetica dei contrari: vita-morte, sacro-profano, maschile-femminile, luce-buio, Sole-Luna, principio-fine e così via. Lo si vede con evidenza nella contrapposizione bianco-nero dell’*Alfieri nero*, oppure nel *Trapezio* nel gioco di attrazione e rifiuto tra l’indole di Yao – ossessionato dall’ordine geometrico e dalla necessità di capire attraverso la metodica indagine empirica – e la natura fantastica dell’amico Ramar, piuttosto attratto dal mistero e dal trascendente.

Il fatto che alcuni lessemi potessero essere ricondotti a questa particolare poetica dalla struttura bipolare andava tenuto in considerazione durante il lavoro di traduzione alle novelle. Una coppia antinomica, per esempio, è rappresentata da Estebano ed Elisenda, i due protagonisti di *Iberia*:

Ogni armonia ed ogni soavità sembrava assorta in quella coppia adolescente. Appariva fra essi di vario appena quel tanto che è indispensabile al simpatico accordo delle cose create. Del resto erano in tutto l'identica ispirazione di Dio tentata su due sessi diversi, Estebano la forma virile ed Elisenda la forma femminile dello stesso divino concetto (IB 36).

I due cugini-amanti vengono a un certo punto descritti attraverso metafore floreali che hanno imposto alla traduttrice una sostituzione per mantenere la contrapposizione di genere. Mentre funzionava bene *goździk* per *garofano* (scritto nella forma arcaica *gherofano*), *fiolatek* – di genere maschile – non era un traduttore adatto per *viola*. Si è così optato per *maciejka*, ovvero la *matthiola*, comunemente chiamata *violaciocca*. Detto altrimenti, si è sacrificata la semantica della lingua per salvare la poetica dell'autore:

Estebano era un fiore vivace con un profumo gentile.

Elisenda era un fiore gentile con un profumo vivace.

Il gherofano e la viola avevano fra essi scambiato l'olezzo, e per ridonarselo entrambi era forza che l'uno penetrasse nell'essenza dell'altra (IB 36).

Estebano był żywym kwiatem o delikatnym zapachu.

Elisenda była delikatnym kwiatem o żywym zapachu.

Goździk i maciejka wymienili swe wonie, a żeby odzyskać pierwotny zapach, konieczne było, aby pierwszy wniknął w esencję drugiej (82).

Nella scelta del traduttore, oltre alla determinante fondamentale del genere, si è dato ovviamente peso al colore e alla somiglianza tra i due fiori, per quanto la *matthiola* non abbia una carica simbolica e culturale paragonabile alla *viola*. In ogni caso, il solo colore *viola* ha una vastissima portata semantica: colore secondario risultato dell'unione tra il blu e il rosso – dello spirito e della carne secondo la simbologia cattolica¹² – il *viola* è un colore metafisico fin dai tempi antichi legato con il culto dei defunti¹³. Nella tradizione liturgica cristiana si è associato con

¹² Come fa notare Giovanni D'Aloe (2004, p. 100) fu Nicolò Cusano a parlare per primo di *coincidentia oppositorum* per questo colore.

¹³ Durante il *dies violaris* gli antichi romani ornavano le tombe con le violette per celebrare la memoria dei defunti. Nel mondo del teatro si ritiene che il *viola* porti sfortuna agli artisti (forse proprio perché è il colore dei paramenti liturgici usati in

il mistero, la misticità, il pentimento (si usa durante il periodo di meditazione dell'Avvento, che prepara alla festa del Natale e della Quaresima). Ma – come fa notare D'Aloe (2004, p. 100) – un altro valore simbolico veicolato da questo colore rimanda alla sfera dell'amore, dell'erotismo e della seduzione¹⁴. Nell'oratorio dove si consuma l'unione mistica, carnale ed incestuosa tra i cugini Estebano ed Elisenda e dove avverrà la loro morte, le pareti sono “ottangolari tese di velluto viola” (IB 38). Il contrappunto coloristico tra il fiore e questo spazio (allestito con grande precisione scenografica dal Boito), sacro e sacrilego ad un tempo, nonché il contrasto tra la passionalità di Estebano (garofano) e la spiritualità di Elisenda (viola) andavano riprodotti in traduzione poiché, come appare evidente, non erano casuali. *Eros* e *Thánatos*, maschile e femminile, sacro profano: il colore viola veicola quindi una serie di contrapposizioni dualistiche lungo tutta la novella¹⁵. Il fiore è richiamato anche nella fiamma morente del sacro cero cui è legata la profezia sul futuro della corona di Spagna.

Il suo lucignolo allungato e curvo portava in cima un carboncello che aveva la forma d'una viola stillante una pioggia di faville incandescenti (IB 49).

Na szczycie długiego i zakrzywionego knota tkwił rozżarzony węgielek w kształcie kwiatu maciejki, sączący deszcz żarzących się iskier (95).

La *maciejka* andava riproposta anche qui per mantenere la rete – o addirittura il sistema – dei richiami simbolici basato sulla contrapposizione maschile-femminile.

Quaresima). In questo periodo dell'anno nel Medioevo erano vietati tutti i tipi di rappresentazione teatrale e di spettacolo pubblico.

¹⁴ Così nella mitologia greca: Efesto si cinge la fronte di viole mammore per sedurre Afrodite, mentre i prati che circondano l'antra della ninfa Calipso sono ornati di viole. Per ulteriori attestazioni delle implicazioni simboliche di questo fiore con la sfera dell'amore e del desiderio, da un lato, e la morte e il sacrificio, dall'altro, si veda Cattabiani (1996, pp. 162–166).

¹⁵ Come dimostrano queste parole di Elisenda all'amante morente: “Estebano, vedo un paese viola come i colli remoti d'Andalusia, e come il manto della Vergine, e come il solco soave che sempre più si sprofonda sotto le tue palpebre” (IB 48).

Una situazione per certi versi analoga si è verificata in occasione di un altro accostamento metaforico basato sul fiore e la farfalla.

S'amavano perché la farfalla bianca ama il fiorellino bianco e la farfalla celeste il fiorellino celeste (IB 37).

Kochali się, gdyż biały motyl kocha białą niezapominajkę, a niebieski motyl niebieską niezapominajkę (83).

In polacco i due termini di paragone, *motyl* e *kwiatek*, sono di genere maschile. Si è scelto così di sostituire il fiore con un iponimo. Il *nontiscordardimé* (*niezapominajka*) permetteva di mantenere l'alternanza coloristica e soprattutto la contrapposizione maschile e femminile, pur invertendola tra i due elementi (nel testo di partenza farfalla è femminile). Si potrebbe allora obiettare che la neutralità dell'iperonimo *fiore* venga compromessa dai significati simbolici veicolati dal *nontiscordardimé* (fiore piuttosto vicino al sistema culturale germanico e alla tradizione romantica), introducendo arbitrariamente nel testo della LA significati culturali ad esso estranei. Questa considerazione è stata ovviamente fatta in fase di traduzione, ma si è ritenuto che questa scelta fosse preferibile alla perdita consapevole dell'alternanza di genere.

Perdita che non si è potuta evitare in un'altra occasione, quando non è stata individuata una soluzione traduttiva soddisfacente per mantenere nella LA l'opposizione "sole-luna". I riferimenti ai due corpi celesti – entrambi di genere maschile nel sistema linguoculturale polacco – articolano nella novella un significato arcano e poetico¹⁶. Inutile il ricorso alla forma poetica o dialettale *miesiąc*, mentre l'arcaismo *luna* – di raro uso poetico in polacco – sarebbe stato percepito dal lettore come una stravagante forzatura.

¹⁶ Il raggio di sole – rappresentato come un arciero – trafigge la fronte del nonno di Elisenda nel momento della morte (i capelli del vecchio morente si inargentano nel trapasso). Con il favore delle tenebre, alla luce di una luna piangente: "Nello stesso modo che sopra il disco lunare l'astronomo contempla il riverbero diurno d'un altro emisfero, i due giovanetti contemplavano nella luna il raggio riflesso del loro timido amore" (IB 37). Subito dopo essere toccata da un raggio di luna, Elisenda invita Estebano a seguirla nell'oratorio dove dar seguito alla profezia di cui era custode il nonno.

Altrove l'opposizione dualistica maschile-femminile si è conservata per la naturale convergenza di genere tra le due lingue¹⁷, mentre in altre occasioni si è dovuto escogitare una soluzione per mantenerla. Nel racconto *L'alfier nero*, per esempio, per conservare la coppia "re-regina" nel gioco degli scacchi si è preferito tradurre regina con *królowa*, gergalismo scacchistico che può essere impiegato in luogo del più appropriato *hetman*.

8. CONCLUSIONI

Per le novelle di Arrigo Boito è possibile parlare di un sistema di opposizioni simboliche che parte da quella basilare maschile-femminile, dipanandosi attraverso una complessa rete di metafore e similitudini dalle affascinanti implicazioni metafisiche, ideale espressione della concezione dualistica della Scapigliatura. Una concezione tutta sbilanciata sul lato oscuro e spirituale, sulla dimensione del sogno e della nostalgia, sulla ricerca di una sintesi impossibile e ideale dove ritroviamo gli elementi caratterizzanti di tutte le formazioni neoromantiche, antirealistiche e predecadenti fiorite in età positivista, dai preraffaelliti ai simbolisti, fino alla successiva esperienza crepuscolare per l'Italia, e alla *Młoda Polska* per la Polonia. In aggiunta a tutto questo e a dimostrazione, se ancora ce ne fosse bisogno, della grande difficoltà traduttiva di queste novelle, va considerata anche la sensibilità e l'attenzione di Arrigo Boito – poeta e musicista prima ancora che novelliere – per gli aspetti fonosimbolici del linguaggio, per le proprietà sonore ed evocative delle parole¹⁸.

¹⁷ "Elisenda, odi; vorrei che tu fossi una caleide ed io un altro vago e tenue insetto, e che avessimo per padiglione il calice d'un giglio" (IB 45) – *Sluchaj Elisendo, chcialbym, żebyś była bleskotką, a ja innym pięknym, delikatnym owadem, żebyśmy się skryli w kielichu lilii* (91).

¹⁸ Come dimostra adeguatamente questa descrizione dei nomi di Ambra e Ramar, i protagonisti della novella *Il trapezio*: "Quanta affinità fra i due nomi! cinque cifre nell'uno, cinque nell'altro, bisillabi ambidue, e nell'uno e nell'altro una sola vocale, la più pura, la più umana, dominante e due volte ripercossa. Oh! come dolcemente preludiava quella vocale e cadenzava il nome d'Ambra! Con arte parimenti perfetta la più romoreggiante fra le consonanti vibrava al principio ed alla fine del nome di Ramar.

Come si è detto all'inizio di questa analisi, lo stile e il linguaggio di Arrigo Boito sono ancora decisamente lontani dall'italiano letterario contemporaneo; per quanto già risentisse della riforma manzoniana, l'eccessiva sontuosità e ricercatezza del linguaggio boitiano, ancora impastoiato di forme libresche ed arcaiche, rende la fruizione dei suoi testi ostica, e a tratti addirittura faticosa. Nella versione polacca, si è cercato di conferire agevolezza e leggerezza alla prosa di Arrigo Boito, mantenendo il registro poetico quando il testo lo richiedeva, ma rinunciando alle forme stucchevoli e agli arcaismi (quando non erano espressione dei realia di una data epoca). Analogamente si è cercato – in alcuni punti – di alleggerire il giro sintattico del testo fonte, quando risultava eccessivamente carico di subordinate. La speranza è quella di avere ben innestato Arrigo Boito nella lingua polacca, permettendo al lettore di apprezzare con maggiore gusto tutto il suo talento poetico e fantastico.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura primaria

- Boito, A. (1981). *Il pugno chiuso* (edited by Remo Ceserani). Palermo: Sellerio.
 Boito, A. (1920). *Novelle e riviste drammatiche* (edited by Gioachino Brognoligo). Napoli: R. Ricciardi, Editore.
 Boito, A. (2021). *Nowele* (edited by Dario Prola, translated by A. Cypko, & K. Sarafin). Kraków: Austeria.

Letteratura secondaria

- Cattabiani, A. (1996). *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*. Milano: Mondadori.
 D'Aloe, G. (2004). *I colori simbolici. Origini di un linguaggio universale*. Negrarine di San Pietro in Cariano: Gabrielli Editore.

Una indistinta femminea soavità emanava dal primo, tutta la baldezza virile irrompea nel secondo; eppur l'uno pareva composto coll'armonia dell'altro. Già i due nomi s'amavano nei loro bei caratteri d'oro" (TR 89).

- Guarneri, S. (2013). Aspetti linguistici europei nella Scapigliatura. *Humanities*, II(1), 177–196.
- Hejwowski, K. (2007). *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: PWN.
- Miszalska, J., Woźniak, M., Gurgul, M., & Surma-Gawłowska, M. (Eds.). (2007). *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*. Kraków: Collegium Columbinum.
- Nardi, P. (1942). *Vita di Arrigo Boito*. Mondadori: Milano.
- Nardo, G. (2020). Osservazioni sopra la lingua delle novelle di Arrigo Boito. *Italica Belgradensia*, I, 21–36.
- Preisner, W. (1963). *Arrigo Boito i jego stosunki z Polską*. Toruń: Towarzystwo Naukowe Toruńskie.
- Prola, D. (2016). “Viaggerò col cuore di Kościuszko”: sui rapporti polacchi di Arrigo Boito. *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXIII(2), 215–225.
- Prola, D. (2021). Wstęp. In A. Boito, *Nowele* (edited by Dario Prola, translated by A. Cypko, & K. Sarafin) (pp. 5–38). Kraków: Austeria.
- Rosa, G. (2004). *Identità di una metropoli. La letteratura della Milano moderna*. Torino: Aragno.
- Salmon, L. (2017). *Teoria della traduzione*. Milano: Franco Angeli.
- Skórska, K. (2023) (Ed.). *Opowieści niesamowite z języka włoskiego* (translated by H. Krakowa, K. Skórska, J. Ugniewska, & A. Wasilewska). Warszawa: PIW.
- Szymanowska, J. (2017). *Arrigo Boito, Dante, la Polonia. Riflessioni a margine del racconto* Il Pugno chiuso. In J. Szymanowska, & I. Napiórkowska (Eds.), *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi* (pp. 205–213). Firenze: LoGisma Editore.
- Ślisz, Ł. M. (2021). Życie wielokrotne. Arrigo Boito nareszcie po polsku. *Nowy Napis Co Tydzień*, 127, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-127/artykul/zycie-wielokrotne-arrigo-boito-nareszcie-po-polsku>
- Swolkień, H. (1988). *Arrigo Boito, poeta i muzyk*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Woźniak, M. (2006). I motivi polacchi nell'opera letteraria e musicale dei fratelli Boito. In B. Van den Bossche, M. Bastiaensen, C. Salvadori Loneragan, & S. Widlak (Eds.), *Italia e Europa: dalla cultura nazionale all'interculturalismo* (pp. 539–547), vol. 2. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Woźniak, M. (2007). I fratelli Boito e i loro contatti con la Polonia tra realtà e mito. In A. Ceccherelli, E. Jastrzębowska, L. Marinelli, M. Piacentini, A. M. Raffo, & G. Ziffer (Eds.), *Italia, Polonia, Europa. Scritti in*

memoria di Andrzej Litwornia (pp. 401–410). Roma: Accademia Polacca delle Scienze.

Riassunto: L'articolo riguarda alcuni problemi traduttivi emersi dall'analisi della versione polacca di quattro lunghe novelle fantastiche dello scrittore e compositore scapigliato Arrigo Boito: *Iberia* (1868), *L'alfier nero* (1868), *Il pugno chiuso* (1870) e *Il trapezio* (1873–1874). Il libro, tradotto da Aleksandra Cypko e Klaudia Sarafin, è stato pubblicato nel 2021 dalla casa editrice Austeria di Cracovia. Le sfide affrontate dalle traduttrici durante il lavoro di traduzione sono state molteplici, a partire dalla necessità di riprodurre nel polacco contemporaneo le peculiarità stilistiche e poetiche della scrittura boitiana. Dopo aver passato in rassegna le caratteristiche salienti dell'italiano letterario e dello stile di Arrigo Boito, il presente studio si focalizza sulle soluzioni traduttive adottate per la resa dei forestierismi e dei tecnicismi nonché sull'impostazione e le funzioni delle note e dell'apparato paratestuale. Nella parte finale dell'articolo si affronta invece la questione della traduzione delle antinomie che soggiacciono alla scrittura di Arrigo Boito. Per le sue novelle è infatti possibile parlare di un sistema di opposizioni simboliche che si sviluppa da quella basilare maschile-femminile, dipanandosi attraverso una complessa rete di metafore e similitudini dalle affascinanti implicazioni metafisiche, ideale espressione della concezione dualistica della Scapigliatura. La difficoltà di trovare metafore e paragoni attraverso cui riprodurre adeguatamente in polacco questa dominante della scrittura di Boito ha rappresentato una delle sfide più difficili per le traduttrici.

Parole chiave: dualismo, Arrigo Boito, traduzione letteraria, forestierismi, tecnicismi