

PRZEDMOWA

Poniższy tekst prezentuje, z obszernymi skrótami i kilkoma koniecznymi zmianami, efekt przeprowadzonych przeze mnie, wiele lat temu, badań na potrzeby konferencji naukowej w Chieti (18-19 marca 2004 r.), zorganizowanej z okazji stulecia *Córki Joria*. Ta sama praca, mimo że nie była wolna od pewnych niedoskonałości, została nieco później opublikowana w aktach konferencji w czasopiśmie "Studi medievali e moderni" n. 1 z 2005 r. pod tytułem: *Córka Joria: la "Figlia" infedele. Appunti sulla diffusione dell'opera dannunziana in Polonia*.

Przytaczam w tym miejscu daty opracowań i publikacji pracy, by uniknąć nieporozumień w przypadku analizy wspomnianego tekstu w odniesieniu do tekstów, które już później, w Krakowie, zostały opublikowane przez innych, a dotyczyły tego samego tematu i zawierały te same wnioski krytyczne.

ANGELO PIERO CAPPELLO
Włoski Instytut Kultury
Kraków

CÓRKA JORJA: LA “FIGLIA” INFEDELE

Nel 1905, per la prima volta nell’area est dell’Europa, fu portata in scena, nella traduzione polacca curata da Maria Konopnicka, la tragedia pastorale più famosa di Gabriele d’Annunzio, *La figlia di Jorio*.

Per dire la verità, non fu questa la prima volta di d’Annunzio tradotto in Polonia – in quella austro-ungarica, specialmente –, dove era già stato presentato a cura di alcuni intellettuali legati al «modernismo» o, più esattamente, alla *Młoda Polska*, i quali si proponevano, appunto, la modernizzazione, l’aggiornamento e la sprovincializzazione dei riferimenti culturali polacchi: in questo senso è chiaro che fra i riferimenti ‘moderni’ dei giovani letterati, in Polonia, dovessero far necessariamente bella mostra i francesi, i tedeschi, gli austriaci, gli inglesi. Meno importanti, sul piano della qualità dell’incidenza sulla cultura locale, si desume siano stati gli italiani:

«Gli italiani – scriveva Jan Kasproicz nel 1896 – oggi possiedono pochi poeti ed artisti la cui rilevanza oltrepassi le frontiere patrie. Una certa fama europea hanno acquistato - dei lirici Carducci, e negli ultimi tempi la giovane (...) Ada Negri; dei drammaturghi sono noti da noi Rovetta e Marco Praga, dei romanzieri invece e novellisti Giovanni Verga (...) e Gabriele d’Annunzio. Di tanto in tanto incontriamo i cognomi di Farina o Matilde Serao, e questo è tutto».

Questo, tuttavia, non bastò perché in Polonia il nome di d’Annunzio venisse da subito associato ad un fenomeno nuovo, ma piuttosto a quello del solito fraintendimento verista e, più tardi, a qualche concessione parnassiana e morbosamente decadente.

È molto probabile, infatti, che sia gli intellettuali sia gli spettatori conoscessero poco d’Annunzio e di d’Annunzio e, soprattutto, avessero scarse informazioni sul tipo di letteratura che egli andava elaborando in quegli anni: piuttosto, il nome del poeta italiano dovette il più delle volte finire dentro un elenco di nomi di riferimento per una pronta citazione, onde poter mostrare la disinvoltura culturale necessaria ad essere definiti ‘innovatori’. Come dire, una sorta di “prontuario dei citabili” ad uso di intellettuali moderni e modernisti. La stessa traduttrice della *Figlia di Jorio*, la poetessa e scrittrice di libri per l’infanzia Maria Konopnicka, di fronte all’impresa traslatoria cui è chiamata, confessa le proprie inadeguate conoscenze della lingua, della realtà geografica regionale, delle tradizioni popolari d’Italia: «I Diavoli hanno detto – scrive a Stefan Dembiński, che vive a Firenze – che il teatro varsaviano e quello cracoviano vorrebbero presentare *La Figlia di Iorio* di d’Annunzio in una traduzione fatta da me (...). Ho tanti dubbi e ho bisogno di un rapido aiuto. Mi rivolgo a Lei, Gentile Signore, come alla fonte di tutte le scienze italiane...». Davvero, però, quella fonte non dovette bastare a risolvere tutti i quesiti e a colmare tutte le lacune: il risultato – giudicato da Eustachiewicz addirittura «fatale» per la fortuna di d’Annunzio in Polonia –, da lì alla prima rappresentazione, si palesò completamente fallimentare. Se una parziale scusante può derivare dai tempi

ristrettissimi che furono concessi alla Konopnicka per approntare la traduzione, d'altra parte non sono ammissibili gli errori ed i travisamenti che investirono non solo la superficie linguistica quanto il senso complessivo di ciò che ci si apprestava a portare sulla scena. Un fraintendimento profondo, allora, che andò oltre il solo fatto linguistico dovette essere alla base anche del disorientamento di chi ebbe a redigere il testo di scena, che emendò il testo dannunziano delle parti considerate 'scomode' o 'inopportune' alla messa in scena. In effetti, a ben guardare e considerare gli interventi censorii del manoscritto di scena, si evince una sorta di intervento casuale, improvvisato e, soprattutto, non coerente. Pochi, per la verità, gli interventi di taglio sull'originale conservato a tutt'oggi negli archivi del teatro di Cracovia, e soprattutto concentrati – inspiegabilmente – sui primi due atti. A cadere subito sotto le forbici dell'adattamento polacco, furono, insieme alla didascalia che le precede, le parole di Anna Di Bova nell'Atto primo, scena quinta, che si sarebbero dovute pronunciare – secondo l'indicazione nel testo – «a bassa voce»: «Chi è costei, Santa Vergine?». E parimenti cassato nella versione per le scene polacche risulta anche il successivo intervento sempre di Anna Di Bova, nello stesso luogo della tragedia: «All'ultima di tua figliolanza/or passata è la signoria?». Nel medesimo Atto primo, nella scena quinta, ancora Anna Di Bova cade sotto le forbici dell'adeguamento per la scena quando è chiamata a dire: «Apri, Aligi, apri la porta/ per quanto ci passi costei./ Afferrala e cacciala fuori./ Poi richiudi e spranga. E laudato/ sia Gesù nostro Signore./ E sabato sia per le streghe». Quel che rimane delle parole di Anna Di Bova a seguito dei tagli operati per la messa in scena al Teatro Słowacki, a questo punto, è certamente meno chiaro per lo spettatore specie se quest'ultimo, come crediamo sia stato per lo scenografo, non riesce ad attribuire significato preciso alle parole di Anna: «Apri la porta (...). E sabato sia per le streghe» è affermazione priva di senso per chi non possiede cognizione alcuna delle tradizioni e superstizioni popolari, di una certa storia del cristianesimo primitivo, dei suoi simboli e riti, nonché della storia di roghi e streghe che ha attraversato alcuni secoli bui del passato di alcune nostre regioni.

Tutto questo è tradotto dentro un tessuto linguistico che non può essere né ridotto o semplificato né tradito: pena la perdita del nucleo tematico mitico che, solo, concede alla tragedia pastorale di crescere e divenire un «itinerario sapienziale, un evento che iscrive il suo senso nella storia della salvezza». Proprio questo, invece, sembra venga perduto nella traduzione polacca, in quella *Córka Joria* tradotta maldestramente e tagliata, censurata inutilmente per la scena.

Il testo della tragedia, in polacco, sembra svilito di ogni valore simbolico e ridotto ad una superficie in cui lo scarto tra 'denotazione' e 'connotazione' del segno linguistico si avvicina pericolosamente al suo più insignificante 'grado zero': con la conseguente perdita, irrecuperabile, di quella ricchezza di immagini e di significato profondo che siamo soliti riconoscere al testo in italiano. Per ricchezza della lingua dannunziana, a proposito della *Figlia di Iorio*, s'intende piuttosto quel complesso e articolato rapporto che esiste tra la forma linguistica ed i vari gradi di significato cui quella forma riesce a rimandare. La ricchezza 'polisemica' della scrittura dannunziana è un dato di fatto tanto evidente quanto sostanziale: ogni parola, ogni

indicazione del testo ed ogni oggetto, compresi quei costumi di scena disegnati con tanta cura per farli identici agli originali, lo spazio, i gesti della e sulla scena sono dotati di valenze simboliche, costituiscono la cifra di una realtà di «passioni elementari», di una rappresentata «lontananza leggendaria» che poco ha in comune con la mimesi realistica cui indulgeva il teatro tradizionale e a cui lo spettatore polacco aveva fatto l'abitudine. E, però, non fu solo nell'approssimazione del testo di scena la ragione prima del fallimento della realizzazione della *Córka Joria* a Cracovia: a quel che appare da una ricognizione tra riviste e giornali dell'epoca, unanime emerge il dato dell'assoluta incomprensione della tragedia sia a causa della struttura dei dialoghi (evidentemente alterati, rispetto all'originale, dall'intervento di adattamento alla scena polacca), sia per la banalità della resa in lingua polacca, sia, infine, per la difficoltà di comprensione del senso profondo e globale della tragedia che il pubblico denunciava a causa della convergenza dei primi due fattori (censura e traduzione).

Nelle sere del 24, 25 e 29 marzo 1905, un pubblico freddo e indifferente, deluso dall'opera del rappresentante del Decadentismo italiano, aveva lasciato il *Teatr Słowacki* di Cracovia, il più bello e importante della ex capitale polacca, amaramente commentando quella «raccolta di orrori, vestite di altrettante forme poetiche»¹ che per nulla sembrava interessare gli spettatori polacchi abituati ad applaudire calorosamente le scene dei più grandi drammaturghi contemporanei.

La ragione complessa – e complessiva – del fallimento polacco della tragedia dannunziana, allora, non può e non deve essere attribuita alla sola, benché assoluta, “infedeltà” linguistica della versione straniera; al contrario, semmai, l'errore ed il travisamento linguistico di Maria Konopnicka sono gli elementi più deboli di una incomprensione globale e profonda che investì la *Figlia di Iorio* in Polonia. Come dire, l'errore non fu tutto e solo nel tradurre la parola «stazzo» con l'infelice «koszar» (che tuttavia significa, nella lingua dei pastori dei Tatra, quasi ciò che significa nell'italiano di d'Annunzio) o nel non riconoscere nell'espressione «albero sanguine» la difficile variante regionale per indicare la pianta arbustacea simile al corniolo; e le difficoltà vere non furono – come ebbe a dire la poetessa – nel dover tradurre termini rari, arcaici o tecnici come «erpice» o «risipola» o «morelle». L'infedeltà della *Córka Joria* fu più profonda rispetto alla *Figlia di Iorio*: nel tradurre in polacco, tradire la superficie linguistica del testo italiano sarebbe stato, non dico lecito e legittimo, ma accettabile come fatto possibile. Inaccettabile fu invece l'infedeltà rispetto al significato profondo, l'incomprensione totale della sostanza della tragedia che si svolgerebbe – sono eloquenti parole della traduttrice – «negli Abruzzi, dove crescono incredibili erbe e oltre a ciò la gente si insulta con espressioni che non conosco». Questa ammissione di non conoscenza è il fraintendimento che fu alla base dell'insuccesso di Cracovia, ammissione in tutto equivalente al sommario giudizio critico dell'anonimo recensore che il 27 marzo del 1905 annotava sul giornale «Głos Narodu» come *Córka Joria* fosse solo una «raccolta di orrori» ambientata fra «una popolazione fanaticamente attaccata ai riti cristiani, orribilmente superstiziosa e

¹ (Anonimo), *Z teatru*, in «Głos Narodu», 27.III.1905, n. 85.

sprofondata in un rozzo oscurantismo»². A fugare tanta incomprendione nei confronti della sostanza simbolica di questa ‘tragedia pastorale’ sarebbe bastata la conoscenza diretta delle parole di d’Annunzio, le stesse alle quali sembrò più tardi rifarsi Giorgio De Chirico nel tratteggiare i bozzetti dei vestiti per la messa in scena italiana:

«Tutto è nuovo in questa tragedia e tutto è semplice; tutto è violento e tutto è pacato nel tempo medesimo. L’uomo primitivo, nella natura immutabile, parla il linguaggio delle passioni elementari. L’indicazione del tempo è questa: “Nella terra d’Abruzzo, or è molt’anni”. La sostanza di queste figure è l’eterna sostanza umana: quella di oggi, quella di duemila anni fa. L’azione è quasi fuor del tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria, come nelle narrazioni popolari »³.

² (Anonimo), *Z teatru* in «Głos Narodu», cit.

³ Lettera di d’Annunzio a Francesco Paolo Michetti del 31 agosto 1903, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, Franco Angeli, Milano, 1992, pp. 192-193.