

Dario Prola

## Dacia Maraini in Polonia. Sulla traduzione de *La lunga vita di Marianna Ucrìa*

### 1. Breve storia delle traduzioni polacche

Nel ricostruire la presenza di Dacia Maraini in Polonia, una data costituisce lo spartiacque fondamentale: il 1989, anno che segna la fine per autocollasso della dittatura socialista. Si tratta di una data arbitraria e simbolica poiché il passaggio al nuovo sistema economico-politico è stato piuttosto graduale. Tuttavia, da allora inizia un processo di democratizzazione, di rielaborazione della storia nazionale, di ridefinizione dei rapporti di potere all'interno della società polacca che continua tutt'oggi. Restando nell'ambito di nostra competenza, quello della cultura e della letteratura, a partire dal 1989 si assiste da una parte alla ricomposizione del frammentario territorio delle lettere polacche (cessa di esistere la divisione tra letteratura ufficiale, dissidente, dell'emigrazione), dall'altra a un'apertura massiccia del mercato librario in seguito alla ripresa del dialogo interculturale tra le parti del continente separate dalla cortina di ferro. Mi limito a segnalare che, tra i diversi fenomeni concernenti la presenza della letteratura italiana in Polonia dopo il 1989, il proliferare delle traduzioni delle scrittrici è sicuramente uno dei dati più significativi (Prola 2015: 299-308). Se per tutto il periodo del regime socialista i polacchi avevano potuto conoscere Natalia Ginzburg, Ada Negri, Alba De Cespedes, Grazia Deledda, Matilde Serao, Elsa Morante, nell'ultimo quarto di secolo hanno avuto a disposizione alcune opere di Sveva Casati Modigliani, Susanna Tamaro, Melania Mazzucco, Maria Venturi, Giuliana Morandini, Margaret Mazzantini, Milena Agus, Paola Capriolo, Fleur Jaeggy, Oriana Fallaci e molte altre fino al caso del recente successo di Elena Ferrante.

Dacia Maraini si inserisce in questa congiuntura favorevole, complice anche il discorso della critica femminista che in Polonia – come in altri paesi dell'ex blocco sovietico – si sviluppa con comprensibile ritardo solo a partire dalla metà degli anni Novanta raccogliendo recentemente i suoi frutti in ambito scientifico<sup>1</sup>. Benché la notorietà della scrittrice in Polonia poggia sostanzialmente su *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990), la storia delle traduzioni polacche di Dacia Maraini inizia molti anni prima della fine del socialismo e precisamente nel 1977, con la comparsa di un frammento di *Donne in guerra* (1975) nell'ottavo numero del popolare mensile "Literatura na Świecie" (la traduzione è di Kazimiera

---

<sup>1</sup> Per un approccio bibliografico alla critica femminista in Polonia dopo il 1989 si veda: Borkowska 1996; Budrowska 2000; Nasiłowska 2001; Mrozik 2012.

Fekecz)<sup>2</sup>. Gli auspici sono buoni, tuttavia un autentico interessamento per l'opera di Maraini inizia solo nel 1993. In quell'anno vengono pubblicate sulla rivista "Kobieta i życie" (n° 31) alcune pagine di *Bagheria* (1993) tradotte da Halina Kralowa e un frammento della lirica *Le poesie delle donne* dalla raccolta *Donne mie* (1974), collocato in una piccola scelta antologica di poetesse italiane (tra cui Maria Luisa Spaziani, Gabriella Sobrino, Patrizia Valduga, Mariella Bettarini) uscita sul quarto numero di "Literatura na Świecie" nella traduzione di Aleksander Sambor. Nel 1995 esce su "Przekrój" (n° 37) il racconto *Le lenzuola di lino* dalla raccolta *Mio marito* (1968) tradotto da Maria Pietrzycka, mentre l'anno successivo viene finalmente dato alle stampe *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, pubblicato dall'ex casa editrice di stato Państwowy Instytut Wydawniczy nella traduzione di Halina Kralowa. Nel 1997, precisamente il 30 maggio, viene trasmesso in audizione radiofonica sul secondo canale della radio polacca un frammento del romanzo giallo *Voci* (1994) in una versione di Aleksandra Kurczab-Pomianowska, mentre nel 1999 viene pubblicato sul primo numero della rivista "Zadra" il racconto *Cinque donne d'acqua dolce*, reso da Hanna Serkowska. L'ultimo atto, per ora, di questa troppo breve storia delle traduzioni polacche di Dacia Maraini è l'uscita nel 2003 del romanzo epistolare *Dolce per sé* (1997) tradotto da Teresa Jekielowa.

## 2. *La ricezione da parte della critica*

Le attenzioni per la scrittrice da parte della stampa polacca precedono di molto le traduzioni delle sue opere. La prima menzione è un anonimo e piuttosto caustico trafiletto, una sorta di recensione 'indiretta', uscito sulla rivista "Życie literackie" il 9 giugno del 1963. Si tratta di un commento alla notizia del conferimento del Premio Internazionale degli Editori "Formentor" all'*Età del malessere* (1963). Lungi dall'aver letto il romanzo, l'anonimo riporta l'opinione di un'altra recensione comparsa su "The Times Literary Supplement" in cui il libro veniva tacciato di banalità e trivialità mentre la sua autrice era sommariamente liquidata come una mera imitatrice di Françoise Sagan. Dopo questo sgradevole esordio, la stampa polacca riserva qualche attenzione alla scrittrice nel 1981 quando sulla rivista "Kulisy" esce un'intervista dal titolo significativo *Kobieta walcząca (Una donna in lotta)*. La giornalista e traduttrice Barbara Telacka-Sferratore, recatasi a Roma per intervistare la Maraini durante una serata poetica, scrive: "il motivo comune ai tanti generi praticati dalla scrittrice è la lotta contro la discriminazione delle donne nella società italiana" (Telacka-Sferratore 1981: 15). L'intervista non è incentrata sull'opera, quanto piuttosto sulla posizione dell'autrice rispetto al ruolo della donna nella società italiana, sulla situazione del movimento femminista e sul rapporto con Alberto Moravia. Per tutti gli anni Ottanta Dacia Maraini non riceve ulteriori attenzioni, tornando ad interessare la stampa polacca solo all'inizio del decennio successivo quando sulla rivista "Forum" escono due traduzioni dalla stampa italiana (De Benedetti; M.N.) e un articolo uscito verso la fine del maggio 1993 sul

<sup>2</sup> Altri frammenti dello stesso romanzo compariranno, sempre nella traduzione di Fekecz, su "Nadodrze" (1985, 12) e "Gazeta Krakowska" (1988, 212).

popolare quotidiano “Gazeta Wyborcza”. L’articolo, firmato dal critico letterario Marek Zagańczyk, promuoveva sostanzialmente un incontro presso l’Istituto Italiano di Cultura di Varsavia senza apportare alcun approfondimento né sulla scrittrice né tantomeno sulla sua opera (Zagańczyk 1993: 3).

Ad agosto esce un articolo su “Kobieta i życie” (Baranowska 1993), popolare giornale illustrato femminile (ma tutt’altro che femminista) pubblicato fin dal 1946. Si tratta in sostanza del resoconto del suddetto incontro varsaviano con l’autrice. L’articolo ne presenta al lettore la vita, la figura del padre, l’importanza della scrittura fin dalla giovane età e naturalmente il ruolo di Alberto Moravia nella sua vita. Nel complesso viene offerto di Maraini un ritratto verosimile e accattivante, quello di una scrittrice matura, sicura dei propri mezzi, insofferente alle facili etichette e decisa ad affermare la propria indipendenza artistica dal più celebre compagno di vita e collega di penna. Dopo aver riportato la trama dei romanzi *Isolina* (1980) e *La lunga vita di Marianna Ucrìa* mettendo in rilievo i parallelismi con l’autobiografia dell’autrice, Agnieszka Baranowska ne riporta l’opinione sulle scrittrici del passato, sulle discriminazioni da loro patite nonché la sua convinzione dell’impossibilità di operare una distinzione tra letteratura maschile e femminile.

Finalmente, dopo l’uscita de *La lunga vita di Marianna Ucrìa* nel 1996, arrivano le prime recensioni della critica polacca, senza eccezione positive o entusiastiche. Helena Zaworska in un recensione uscita su “Gazeta Wyborcza” sottolinea i pregi del romanzo: la storia coinvolgente, la capacità di rendere in parole l’intensa bellezza della terra siciliana, i colori, gli odori, la luminosità dell’aria, l’abbondanza di alberi, fiori, erbe nonché il valore rappresentato da questo tentativo di ricostruire la condizione della donna nella Sicilia del Settecento:

La vita delle donne in quell’epoca, in quella terra iniqua, era caratterizzata dall’unione di lusso ed incubo. [...] Marianna diede alla luce otto bambini, non avendo alcuna esperienza dell’amore che conosceva solo dai libri. I capelli a spazzola delle femministe coeve si raddrizzano per l’orrore. (Zaworska 1996: 15).

Anche l’uscita della traduzione polacca di *Dolce per sé* nel 2003 suscita nel complesso l’approvazione della critica benché venata di qualche piccola obiezione. Łukasz Nowicki in una recensione apparsa sul quotidiano “Głos Wielkopolski” mette in rilievo la marginalità dell’interlocutrice di Vera, la sua accessorietà nell’economia della narrazione, facendo notare che la bambina è solo un pretesto della narratrice per condurre un dialogo con se stessa (Nowicki 2004: 15). La critica di Nowicki appare infondata in quanto quella da lui indicata – la funzionale marginalità dell’interlocutore nell’economia del romanzo epistolare – è una specifica caratteristica formale del genere (si pensi solo alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*). La studiosa Joanna Ugniewska trova invece infelice l’idea di indirizzare delle lettere a una bambina di sei anni: in questo modo Vera deve censurare gli aspetti erotici del suo rapporto con il violinista assumendo a tratti un atteggiamento troppo pedagogico. Per quanto riguarda l’altra dominante del romanzo, ovvero il rapporto di Vera con un uomo di vent’anni più giovane, scrive Ugniewska: “il femminismo di Dacia Maraini non è più così bellicoso come un tempo, lo zio Edoardo del resto non è né un nemico né un tiranno, benché la sua

vampiristica superficialità faccia pensare” (Ugniewska 2004: 12). A questo ritratto ideale di un uomo dolce l’autrice contrappone alla fine del romanzo la figura paterna: “il primo seduttore nella vita dell’eroina è il padre, motivo di orgoglio e di sofferenza, di fascinazione e di gelosia, immagine impressa pronta ad attivarsi in qualsiasi momento, vero e proprio marchio psicanalitico” (*Ibidem*). Joanna Ugniewska, importante studiosa del Leopardi, non poteva non rilevare l’infelice scelta del titolo: la rinuncia alla citazione leopardiana porta con sé l’inevitabile perdita del senso dell’ambivalenza del ricordo, dolce e doloroso ad un tempo<sup>3</sup>.

Con gli anni Duemila iniziano i primi studi approfonditi dell’opera di Dacia Maraini da parte dell’italianistica polacca. Tra gli articoli apparsi sulla stampa specialistica va segnalato in particolare un interessante saggio di Barbara Kornacka dedicato a *La lunga vita di Marianna Ucrìa* e alla centralità del corpo della protagonista, “emblema della mutilazione femminile attraverso i secoli e le culture” (Kornacka 2007: 203). La studiosa si concentra sui sensi, in particolare la vista e l’olfatto, quello che Schopenhauer definiva senso della memoria e Rousseau senso del desiderio. Kornacka scrive molto correttamente che per Dacia Maraini “l’olfatto non ha solo quel comune valore di senso collegato alla sfera dell’inconscio [...], responsabile delle emozioni e dello stato d’animo è uno strumento attraverso cui opera la sua intelligenza” (Kornacka 2007: 208-212). Svolge dunque una funzione di guida, è strumento cognitivo. Marianna registra e interpreta il mondo a partire dall’olfatto e la studiosa mostra come alcuni personaggi – per esempio la madre – vengano ritratti e individualizzati a partire dai loro odori e solo in un secondo momento attraverso la vista.

Un altro interessante contributo viene dalla polonistica italiana. Andrea Ceccherelli (2010: 189-208) si concentra sulla versione italiana della commedia *Matka* (1924) di S.I. Witkiewicz, l’unica traduzione di Dacia Maraini dalla letteratura polacca<sup>4</sup>. Lo studioso procede al confronto tra l’originale polacco, il testo italiano e due versioni – una in francese (piuttosto libera) e una in inglese (più letterale) – che costituiscono i testi fonte di cui si è servita la scrittrice per mettere a punto la sua traduzione. Da un raffronto sistematico dei testi lo studioso arriva alla conclusione che il prototesto di cui si è servita l’autrice è piuttosto la versione francese, da cui derivano le sostanziali discrepanze tra il metatesto italiano e il testo originale polacco. Altre differenze rispetto all’originale sono attribuibili non tanto alla natura indiretta della traduzione quanto piuttosto alla sua autorialità e a una precisa strategia traduttiva; lo studioso parla di un vero e proprio “adattamento” di alcune parti del testo in base a scelte che vanno in direzione di una maggiore espressività e colloquialità.

<sup>3</sup> Il titolo scelto *Ten list to ja* significa letteralmente ‘Questa lettera sono io’, quando la traduzione letterale ‘*Samo w sobie blogie*’ proposta da Joanna Ugniewska nel suo compendio storico della letteratura italiana sarebbe stata senz’altro più appropriata (cfr. Ugniewska 2010: 275). La studiosa dedica ben due pagine a Dacia Maraini che affianca a Guido Piovene, Mario Soldati, Giuseppe Berto, Fausta Cialente, Lalla Romano, Alba de Céspedes in un capitolo (il XIV) dedicato al romanzo psicologico e di costume.

<sup>4</sup> La *pièce* andò in scena al Teatro Centrale di Roma il 4 dicembre 1969 e venne poi pubblicata (Witkiewicz 1970).

La storia della ricezione polacca di Dacia Maraini si chiude per il momento con un saggio di Anna Szwarc Zajac (2011: 133-155) dedicato al tema dell'Olocausto ne *Il treno dell'ultima notte* (2008) e un contributo di Karina Burchardt (2012: 163-176) dove vengono ben indagate le differenze tra il fortunato romanzo di Maraini e *Marianna Ucria*, la versione cinematografica uscita nel 1997 per la regia di Roberto Faenza.

### 3. *Il problema della traduzione dei realia e dei culturemi*

La presenza di Dacia Maraini in Polonia, ad oggi ancora piuttosto modesta e insoddisfacente, poggia in sostanza sulla positiva ricezione del suo fortunato romanzo, complice anche la traduzione di gran pregio, in una lingua elegante e musicale, approntata dall'esperta Halina Kralowa<sup>5</sup>. Tra tutti i livelli testuali del romanzo risulta particolarmente interessante l'analisi delle strategie impiegate dalla traduttrice nella riproduzione dei cosiddetti *realia*<sup>6</sup> o culturemi<sup>7</sup> che nel libro figurano anche in dialetto. In particolare si registra una grande abbondanza di termini di circolazione regionale o locale per indicare vari *realia* etnografici ed elementi culturospecifici della realtà siciliana:

- piatti e alimenti della tradizione culinaria siciliana o palermitana: *sfinciuni, caponata, pasta con le sarde, gelati al gelsomino e allo zibibbo, petrafennula*;
- oggetti d'uso quotidiano, per lo più arcaici: *bàcara, cantaranu*;
- oggetti d'abbigliamento: *giamberga, cantusciu*;
- abitazioni tipiche: *dammusi*;
- la specifica organizzazione sociale della Sicilia del XVIII secolo: *gabelloti, campieri, mezzadria*;
- *realia* geografici come piante tipiche o caratteristiche dell'ambiente mediterraneo: *carrubi, fichi d'India*;
- *realia* politici: *vicere*;
- proverbi e modi di dire: *mangiare pane e sputazza; fatti a fama e curcati*;
- voci ed espressioni siciliane, di significato più o meno oscuro per il lettore italiano non siciliano: *babbasuna, babba, camurrie, picciriddi, nicuzzo, funcia*.

A queste categorie vanno aggiunti i nomi dei luoghi della toponomastica privata dell'autrice, spazi di grande forza evocativa e poetica perché referenti concreti dello spazio dell'infanzia oltre che ambientazioni della finzione romanzesca: *casena, fabbrica du zuccaru*.

<sup>5</sup> L'analisi comparata è condotta sulla prima ed unica edizione polacca e su Maraini 1992.

<sup>6</sup> Per un approccio allo studio del problema dei *realia* si veda: Osimo 2008: 63-68; Vlahov, Florin 1993: 122-128; Vlahov, Florin 1969: 432-456; Markstein 1998: 288-291.

<sup>7</sup> Il termine 'culturema' risulta tuttavia adatto per individuare i soli prodotti della cultura e non i fenomeni naturali. Lo stesso discorso vale per 'cultural terms' impiegato da Newmark (cfr. Newmark 1977).

Una prima considerazione preliminare è che questi termini sono il più delle volte stranianti anche per il lettore italiano non siciliano e il problema della loro comprensibilità, prima che la traduttrice, sembra esserselo posto la scrittrice, la quale tuttavia non ricorre mai alle note. Per esempio, quando scrive che le figlie di Marianna sono “golosissime di quel dolce fritto di cedro tritato cotto col miele che si chiama petrafennula” (Maraini 1992: 170), la scrittrice accompagna il cultorema con una descrizione esplicativa che viene puntualmente replicata in traduzione. Si tratta tuttavia di una scelta non coerente perché in altri casi l'autrice non ne spiega il significato e la traduttrice la segue quasi sempre su questa strada.

L'atteggiamento del traduttore rispetto agli elementi culturali (Hejwowski 2007) e la conseguente scelta delle strategie traduttive adatte a renderli sono condizionati da una serie di fattori che vanno da una sua maggiore o minore consapevolezza teorica del problema, dall'orizzonte e dalla tradizione culturale in cui si muove, dalla tipologia e dai destinatari del testo. In una prospettiva che presuppone un rapporto dialettico tra i due fondamentali approcci proposti da Lawrence Venuti (1995) – addomesticazione (*domestication*) o estraniamento (*foreignization*) – il risultato del processo traduttivo sarà sempre un testo ibrido dove saranno variamente ‘confusi’ elementi linguistico-culturali propri delle due culture dialoganti nel transito dal testo di partenza a quello di arrivo. Vediamo dunque quali sono le tecniche adottate da Halina Kralowa per la resa dei *realia*.

a) La ricerca di un equivalente adatto per rendere nella lingua di arrivo un elemento culturale specifico del testo di partenza costituisce forse la prima tecnica alla quale mette mano ogni traduttore. Si tratta di un procedimento di sostituzione di unità traduttive e può coinvolgere la sfera del lessico, delle forme idiomatiche, dei proverbi, delle collocazioni. Concetto introdotto in traduttologia da Vinay e Darbelnet (1958), l'equivalenza è divenuta nel tempo oggetto di importanti studi teorici a partire dal fondamentale *Toward a Science of Translating* (1964) di Eugene Nida. Secondo lo studioso statunitense ogni traduzione dovrebbe attenersi ad alcuni requisiti di base come il rispetto del senso e dello spirito dell'originale, l'impiego di espressioni semplici e naturali, il suscitare nel lettore del testo meta una risposta simile a quella del lettore del testo fonte. Si parla di “equivalente riconosciuto” (Newmark 1988; Hejwowski 2007: 79-80) quando un termine della lingua di partenza è attestato anche in quella di arrivo (al netto dello scarto che può sempre verificarsi tra le associazioni che suscita o le funzioni che ricopre in contesti culturali diversi); nella traduzione di Halina Krakowa non mancano certo esempi in questo senso: *żandarm* – *gendarme*, *guardia królewska* – *guardia regia*, *grenadier* – *granatiere*. Si fa ricorso a questo procedimento anche per rendere nomi di istituzioni, organizzazioni, nomi geografici, cognomi di persone importanti, titoli di opere e simili. Questa tecnica addomesticante è utilizzabile per esempio quando il testo originale contiene citazioni di altre opere, allora il traduttore ricorre tendenzialmente alla traduzione già esistente e attestata nella cultura di arrivo. Halina Kralowa per l'appunto riproduce alcuni versi di un sonetto di Michelangelo nella traduzione ‘canonica’ di Leopold Staff; in maniera analoga riporta i titoli delle opere

straniere rimandando agli equivalenti sanciti dalla tradizione: *Vita nuova* – *Życie nowe*, *Orlando furioso* – *Orland szalony*, *Canto dei Cantici* – *Pieśń nad pieśniami*, *Paradise Lost* – *Raj utracony*.

Venendo a mancare un equivalente riconosciuto, il traduttore è spesso costretto a barcamenarsi con la ricerca di un “equivalente funzionale”. Si tratta, come bene illustra Hejwowski (2007: 81), di una rischiosa tecnica addomesticante che consiste nella sostituzione di un termine che designa l’oggetto o il fenomeno più conosciuto nella cultura di partenza con il suo corrispondente più conosciuto nella cultura di arrivo. Nella traduzione della *Lunga vita di Marianna Ucrìa* si trovano casi di ottima equivalenza funzionale, per es. *lalkarz* (‘burattinaio’) per *puparo*, *chochlik* (‘folletto’) per *nfullettu*, *płatczki* (‘prefiche’) per *reputatrici*. Convince anche *dzierzawca* (‘fittavolo’) per rendere *gabellotto* oppure *nadzorca* (‘sorvegliante’) per *campiere*. Benché nel sistema feudale polacco mancasse un corrispondente per designare questa classe media di imprenditori agricoli sempre circondati dai loro pericolosi guardaspalle, Dacia Maraini è ben attenta a far capire chi fossero e quali funzioni ricoprivano nel sistema economico dell’epoca (si pensi al ritratto di Ciccio Panella, modello perfetto del proto-mafioso). In altri casi la ricerca di un equivalente funzionale ha portato a esiti meno felici. Si veda il caso del *zammù*, bevanda palermitana dissetante e leggermente alcolica a base di acqua e liquore all’anice aromatizzato al cumino<sup>8</sup>. La traduttrice l’ha reso con *kminkówka*, ovvero con un forte liquore a base di semi di cumino dei prati (*Carum carvi*), in polacco *kminek*, bevuto come digestivo a fine pasto (trattasi quindi di un equivalente non funzionale).

Il ricorso a questo tipo di equivalenza può essere molto utile per la traduzione di espressioni idiomatiche e simili. In questo ambito Halina Kralowa – forse a causa della mancanza di traduttori adeguati – punta piuttosto a chiarire al lettore il significato di proverbi e modi di dire specifici. Vengono così neutralizzati i tratti esotici della locuzione, la componente ironica ed espressiva, la rude saggezza popolare che si esplicita nel patrimonio dialettale. Per esempio il modo di dire siciliano *mangiare pane e sputazza* (‘mangiare pane e sputo’) viene tradotto con “jadać chleb i pić lurę” (‘mangiare pane e bere brodaglia’) mentre il proverbio *fatti a fama e curcati* (‘fatti la fama e poi coricati’) viene tradotto pragmaticamente con un giro di parole, che qui riporto solo nella mia traduzione: “come recita il proverbio secondo il quale chi si è fatto un buon nome può dormire sonni tranquilli” (Maraini 1996: 156-157).

b) Una seconda tecnica alla quale la traduttrice è ricorsa con una frequenza significativa è quella del prestito, ovvero la riproduzione nel testo di arrivo del termine originale. Questa soluzione, già indicata da Vinay e Darbelnet (1958: 47-48) e ormai presente nella maggior parte delle classificazioni, è definita da Hejwowski (2007: 77) “riproduzione senza spiegazioni”. Kralowa sceglie di riprodurre il termine originale senza adattarlo alle regole

<sup>8</sup> In origine era invece un distillato di semi e fiori di sambuco (*zammù* è un adattamento della voce dialettale *zambuco*).

ortografiche del polacco. Lascia per esempio *zabaione* perché il dolce è riconoscibile al lettore polacco. Sempre a proposito di dolci, riproduce *nucatelli*, *ravazzate*, *muscardini* in quanto costituiscono degli esotismi anche per il lettore italiano. Sceglie di conservare *cicisbeo* perché dal contesto si capisce bene in quale senso (estensivo e peggiorativo) questa parola viene usata. Questa strategia persegue obiettivi chiaramente esotizzanti: benché infatti per rendere *cicisbeo* la traduttrice avesse a disposizione dei validi traduttori polacchi (*zalnolnik*, *bawidamek*) ha preferito conservare il forestierismo. Lo stesso fa con *tarascone* perché dal contesto si capisce bene che si tratta di un ballo<sup>9</sup>.

c) Il ricorso alle note è una tecnica a cui si fa tradizionalmente ricorso per rendere elementi estranei alla cultura e alla realtà del lettore di arrivo; tuttavia si riscontra sempre più spesso tra gli studiosi contemporanei un atteggiamento di rifiuto verso queste forme di peritesto (Genette 1989). Secondo Salmon (2014: 292) le note compromettono “il patto finzionale tra il lettore e l’autore, distraendo il lettore dall’esperienza della ricezione estetica e costringendolo a uscire dall’opera per affrontare un metatesto *arbitrario*”, mentre Eco, nel suo famoso saggio sulla traduzione, afferma *tout court* che ratifichino la sconfitta del traduttore (Eco 2003: 95). Hejworski (2007: 78), che adotta per le note la formulazione di “riproduzione con chiarimenti”, consiglia di ricorrervi con moderazione, mentre altri studiosi manifestano un atteggiamento più favorevole a simili espansioni testuali sottolineando come vada evitato un atteggiamento rigidamente normativo (Pym 1993: 123). La traduttrice polacca di Maraini non ha certamente abusato di questa prerogativa e in tutto il romanzo ha inserito solo sei note: per la moneta *tarł*, per la moneta *grano*, per il termine *salma* (unità di misura di liquidi e aridi), per spiegare il significato di *rotolo* (unità di peso), per fornire gli estremi bibliografici del già citato sonetto di Michelangelo Buonarroti nella traduzione di Staff e infine per precisare una citazione dal libro di Giobbe. Scelte non sempre riconducibili a una strategia coerente: per esempio la traduttrice sceglie altrove di tradurre da sola una citazione ariostesca, tralasciando la canonica traduzione cinquecentesca di Piotr Kochanowski; la nota stesa per indicare il passo preciso dal libro di Giobbe appare invece superflua in quanto non prevista nell’originale. Sarebbe forse stata preferibile una breve nota per *dammuso* – termine ricorrente nel testo e dunque importante – in luogo di un traduttore improbabile come *barak* (‘baracca’); analogamente non soddisfa la scelta di rendere *quartaredda* – diminutivo di *quartara*, una sorta di giara – che diventa in polacco *beczka*, dunque ‘botte’. Piuttosto che optare per un traduttore inappropriato, in alcuni casi sarebbe forse preferibile ometterlo, specialmente se si tratta di sottodominanti, oppure ricorrere al prestito (soprattutto quando il significato del culturema è deducibile dal contesto).

d) Una forma di espansione testuale molto simile alle note è l’inserimento arbitrario da parte del traduttore di una definizione o una circonlocuzione in luogo del termine. In

<sup>9</sup> “Le finestre si alternano secondo un ritmo regolare: uno, due, tre, uno; uno, due, tre, uno, quasi una danza, un tarascone” (Maraini 1992: 31).



questo caso il transfer culturale si realizza sul piano del significato ma non su quello del significante, in quanto la lingua di arrivo non si arricchisce di nuovi elementi. Per indicare questo procedimento, Hejwowski (2007: 82-83) si richiama ancora al principio di equivalenza (“equivalente descrittivo”). Il ricorso a formulazioni illustrative o esplicative è molto frequente nella traduzione di Halina Kralowa: per esempio le *balati* di Palermo diventano *kamiennie bruki* (‘selciato di pietra’), la *casena* è reso con *dom państwa* (‘casa dei signori’), mentre *cantusciu*<sup>10</sup> viene tradotto con *suknia z adamaszku* (‘veste di damasco’). I “moffoli ripieni di ricotta e zucca candita”, diventano “pulchne bułeczki nadziewane serem i kandyzowaną dynią” (Maraini 1996: 186) ovvero ‘soffici pagnottelle ripiene di formaggio e zucca candita’, dove vediamo come queste tecniche traduttive possano mescolarsi (l’equivalente descrittivo + l’iperonimo *formaggio* per *ricotta*). Poco felice la scelta di rendere *caponata* con la circonlocuzione “chleb moczony w słonej wodzie z oliwą, octem i kaparami” (Maraini 1996: 113) dunque ‘pane inzuppato in acqua salata con olio d’oliva, aceto e capperi’.

e) Del tutto episodico è nella traduzione di Kralowa l’utilizzo del *calco*, termine introdotto in traduttologia da Vinay e Darbelnet (1958: 55); indicato da Newmark (1988: 65) come una forma di “traduzione diretta”, viene definito da Hejwowski (2007: 78) “traduzione sintagmatica senza chiarimenti”. Laura Salmon, sottolinea come questo termine, se opportunamente specificato (morfologico, etimologico, sintattico, pragmatico ecc...), consente di sostituire qualsiasi accezione dell’ambigua espressione “traduzione letterale” (Salmon 2017: 33). Il processo presuppone un chiaro adattamento alla lingua di arrivo che porta con sé da un lato una evidente perdita delle associazioni culturali chiare o accessibili al lettore dell’originale, dall’altro l’apporto di un valore particolare nella lingua di arrivo, attraverso una formulazione – non necessariamente nuova e non necessariamente chiara per il lettore – ispirata all’originale. La tecnica è piuttosto vicina al polo dell’esotizzazione del testo e nella traduzione del romanzo di Maraini ricorre in una sola circostanza: quando il *culturema viceré* viene reso con *wicekról*, *calco* lessicale dal significato piuttosto accessibile al lettore polacco<sup>11</sup>.

f) Quando il traduttore incontra molte difficoltà a individuare un equivalente adatto, può scegliere di ricorrere all’iperonimia, ovvero a un omologo generico in luogo di un altro più connotato culturalmente. Laura Salmon (Salmon 2017: 215) parla a questo proposito di generalizzazione ovvero di *explicitazione per iperonimia*. Si tratta di una strategia sicura, anche se l’inevitabile soppressione della carica esotizzante dei significanti e la perdita di dati culturali suggeriscono di non abusarne. Questa tecnica addomesticante non dovrebbe mai

<sup>10</sup> Il nome dell’abito femminile *cantuscio* ha una singolare convergenza etimologica con il *kontusz*, l’abito nazionale maschile usato dalla nobiltà polacca. Entrambe le parole derivano dal turco *kontos* attraverso l’ungherese *köntös*, termine che designava il caffettano islamico poi assorbito dalla cultura polacca.

<sup>11</sup> Per quanto nella tradizione monarchica polacca la carica del *viceré* non fosse prevista. Questa funzione venne introdotta solo nell’ordinamento del Ducato di Varsavia (1807-1815), la cui costituzione era basata sull’ordinamento del Primo Impero francese.

coinvolgere i culturemi che hanno una funzione precipua nella caratterizzazione dell'universo culturale e finzionale. Nella traduzione de *La lunga vita di Marianna Ucrìa* abbiamo *giamberga* reso con *plaszcz* ('cappotto'), *bàcara* viene tradotto addirittura con *naczynie* ('recipiente'), *caramellaio* diventa *sprzedawca słodyczy* ('venditore di dolciumi') mentre l'aceto dei sette ladri si riduce a *ocet* ('aceto'), quando poteva essere reso correttamente con *ocet siedmiu złodziei*.

g) Quando nessuna delle strategie esistenti sembra adeguata a rendere uno specifico elemento della realtà o della cultura di partenza, allora il traduttore può scegliere di ometterlo (Hejwowski 2007: 83). Si tratta di una forma di sconfitta o resa incondizionata, la cui gravità è direttamente proporzionale al peso che il dato culturale "espunto" ha nell'economia del testo. Una tentazione cui l'ottima Halina Kralowa non cede, se non in parte e in una circostanza. Traducendo la frase: "la medicava con il *conzu* che è una pezzuolina di tela bruciata inzuppata nell'olio, nella chiara d'uovo e nello zucchero" (Maraini 1992: 39) rinuncia al prestito *conzu*, considerando evidentemente sufficiente la fedele traduzione della spiegazione dell'autrice.

Come si è visto da questa analisi condotta sulla traduzione di Halina Kralowa, non esistono tecniche univoche né infallibili per la traduzione dei *realia* e dei culturemi. Solitamente quelle che i traduttori scelgono di adottare sono il risultato di una serie di variabili che determinano, in maniera più o meno consapevole, la loro strategia. Come spiega Bruno Osimo, il traduttore deve infatti tenere conto del tipo di testo fonte, del destinatario del metatesto, del ruolo sistemico dei *realia* nella cultura emittente e nella cultura ricevente nonché della loro significatività nel contesto<sup>12</sup>. Dagli esempi riportati si vede come nella traduzione del romanzo di Maraini non sempre vengono rispettati i principi di *equivalenza funzionale* ed *equivalenza dinamica*, indicati rispettivamente da Werner Koller (1989: 99-104) e Eugene Nida (1964), cui la traduttrice subordina tendenzialmente le sue scelte traduttive nella resa dei culturemi.

#### 4. *Il problema della traduzione del dialetto*

Nell'ambito della traduzione – ed in particolare della traduzione letteraria – esiste sempre un inderogabile margine di intraducibilità, qualcosa che viene 'sacrificato' nel passaggio traduttivo. In ogni traduzione – come insegna Paul Ricoeur – possono dunque essere quantificati i termini di una perdita<sup>13</sup>. Nella traduzione della *Lunga vita di Marianna*

<sup>12</sup> Osimo afferma che "laddove i *realia* abbiano un significato sistemico (testuale, contestuale) importante, è più opportuna la trascrizione, mentre la traduzione è indicata quando i *realia* sono tra le sottodominanti più basse nella scala gerarchica stilata dal traduttore al momento di decidere la propria strategia" (Osimo 2014).

<sup>13</sup> Non c'è guadagno senza perdita, scrive lo studioso, ed è dovere del traduttore saper rinunciare all'ideale della traduzione perfetta per trovare la felicità nel concetto di "ospitalità linguistica"

*Ucria* la perdita più significativa – e largamente inevitabile – è stata quella del dialetto. La traduttrice ha scelto di ricorrere alla traduzione letterale in polacco standard optando per la strategia che Leszek Berezowski (1997: 49-87) – in un interessante studio sulla traduzione del dialetto nei testi letterari – chiama della “neutralizzazione”. La conseguenza è ovviamente la completa perdita della carica esotizzante ed espressiva del dialetto: *a fabbrica du zuccaru* diventa *fabryka cukru* (‘la fabbrica di zucchero’), *picciriddi* – *malcy* (‘bambini’), *beddu pupu* – *piękny chłopiec* (‘bel ragazzo’), *cantaranu* – *komoda* (‘comò’), *un’altra giornata di camurrie*, diventa *kolejny z tych uprzykrzonych dni* (‘un’altra di quelle giornate fastidiose’) e così via.

Venendo meno il dialetto, il romanzo risulta indebolito sul piano del realismo; non è perdita da poco se si considera che tra le sue tradizionali funzioni – si pensi a Pasolini, Pavese, Fenoglio o, per restare nell’ambito della cultura polacca, Reymont, Wyspiański, Redliński – il vernacolo assolve proprio a quella di assicurare una presa diretta con la realtà socioculturale in oggetto. E si smarrisce anche la prima delle funzioni tradizionalmente attribuite al dialetto, ovvero quella ludica e caricaturale: il modo di parlare della duchessa Maria fa anche sorridere, evocando al contempo un personaggio a tutto tondo. Da ultimo, *but not least*, nel romanzo in questione il dialetto costituisce – in una misura che può conoscere con precisione solo l’autrice – una sorta di raccolta privata, un lessico familiare capace di rievocare tradizioni, suoni, luoghi di un mondo – anche un mondo di affetti – nascosto dal velo della memoria. Avrebbe quindi una funzione intima o intimista, innescando i meccanismi del ricordo e della sublimazione poetica. Questo non solo per quanto riguarda il dialetto: quando l’autrice scrive che alla signora madre il viaggio da Palermo a Bagheria è apparso “eterno”, le buche “abissali” e il sole “screanzato” attinge probabilmente a un vocabolario familiare, a voci della memoria.

Un ulteriore livello del romanzo risulta particolarmente indebolito dalla scomparsa del dialetto ed è quello della caratterizzazione dei personaggi. Nella traduzione risultano inevitabilmente ‘affievolite’ alcune voci importanti, che perdono – insieme al dialetto – in vivacità, spontaneità ed espressività. In altre parole si smarrisce il valore *polifonico* dell’opera. Com’è noto il filologo russo Michail Bachtin riconosceva nell’opera di Dostoevskij la fondazione del moderno romanzo polifonico in cui “la libertà del personaggio è un momento del disegno dell’autore”:

La parola del personaggio è creata dall’autore in modo che essa possa fino all’ultimo dispiegare la sua interna logica e autonomia come *parola altrui*, come *parola del personaggio stesso*. [...] Gli eroi principali di Dostoevskij sono veramente, nello stesso disegno creativo dell’artista, *non soltanto oggetti della parola dell’autore, ma anche soggetti della propria parola immediatamente significante* (Bachtin 1968: 89, 13).

Il lettore polacco non può così assaporare la gustosa lingua della duchessa Maria, la mamma di Marianna, un efficace idioletto mistilingue dove si incontrano italiano sgram-

---

e “ricevere presso di sé la parola dello straniero” (Ricoeur 2008: 55-57).

maticato e dialetto siciliano, colloquialismi ed espressioni tratte dal libro di preghiere; oppure la lingua della nonna Giuseppa, che conserva addirittura resti dell'avito idioma castigliano; e ancora la parlata della levatrice, ricchissima di pittoresche espressioni e locuzioni di matrice popolare. Si tratta di una perdita importante se si considera che la forza di alcuni personaggi del romanzo risiede proprio nella lingua di cui si servono, abilmente inventata dall'autrice per dare testimonianza di quelle donne vissute e cresciute in una cultura che le costringeva in un'antica ignoranza, educate ad accettare supinamente la sottomissione. Attraverso l'invenzione artistica delle loro voci la scrittrice è riuscita a fissare, anche grazie alla sua esperienza drammaturgica, dei veri e propri 'ritratti di parole'. La scelta di rendere questi specifici linguaggi con un polacco di uso medio o con il polacco letterario è stata – a mio avviso – una resa incondizionata da parte della traduttrice.

Per rendersi conto dell'entità di questa perdita basterà soffermarsi su un paio di esempi, dove l'originale viene accostato alla traduzione polacca e quest'ultima alla sua traduzione letterale in italiano. La madre ammannisce alla piccola Marianna un matrimonio di convenienza con il vecchio zio, tardo e ristretto di mente:

Il signor padre tutto fici per farti parlari portandoti cu iddu perfino alla Vicaria che ti giovava lo scantu ma non parlasti perché sei una testa di balata, non hai volontà... (Maraini 1992: 29)

Pan ojciec zrobił wszystko, żebyś zaczęła mówić, zabrał cię nawet ze sobą do Vicarii, bo strach miał cię uleczyć, ale ty nie przemówiłaś, bo jesteś uparta, nie chcesz... (Maraini 1996: 30)

Tuo padre ha fatto di tutto perché iniziassi a parlare, ti ha anche portato con lui alla Vicaria perché la paura avrebbe dovuto guarirti, ma tu non hai parlato perché sei testarda, non vuoi...

Oppure ascoltiamo la voce di Fila, la domestica di Marianna, durante la tempesta che investe il brigantino che sta portando le due donne a Napoli. Attraverso l'odore del vomito della ragazza sconvolta dalla paura e dal mal di mare a Marianna giungono i suoi pensieri e la sua voce:

Un canchero attia, scecca tamarra, testa di mazzacani, picchi mi facisti partiri?... a duchissa mi pigghiò cu idda e mi rovinò, testa cotta, testa di scecca, canchero a idda sacrosantissima. (Maraini 1992: 253)

Ażeby cię pokręciło, ty głuchy bębnie, zakuty łbie, dlaczego mi kazałaś jechać?... Księżna wzięła mnie ze sobą na moją zgubę, uparta, ośła głowa, żeby ją pokręciło, przekłęta! (Maraini 1996: 280-281)

Ti venga un colpo, tamburo sordo, scimunita, perché mi ha fatto partire? La duchessa mi ha preso con sé per rovinarmi, testarda, asina, le venisse un colpo, maledetta!

Con la perdita del dialetto si riduce dunque la gamma polifonica del romanzo, la lingua perde quella carica sensuale ed espressiva che tocca l'acme proprio quando le donne affidano le proprie voci ai foglietti che Marianna legge, voci che sembrano staccarsi dal silenzio per risuonare vive nell'immaginazione del lettore. In questo senso non sarebbe azzardato definire *La lunga vita di Marianna Ucrìa* un romanzo sinfonico, dove singolarissime voci si alternano nei loro assoli nella sorda solitudine di Marianna. La protagonista immagina i rumori del mondo e le voci degli uomini e delle donne che si muovono intorno

a lei, ed essi hanno una nettezza e una forza che il suo silenzio potenzia come una cassa di risonanza; paradossalmente il senso più forte di Marianna è proprio quello che non possiede. Una grande trovata artistica della scrittrice, capace di trasferire alla protagonista del suo romanzo alcune delle funzioni del narratore onnisciente, quello di manzoniana memoria, che sciorina e dipana i pensieri dei suoi eroi – per lui senza segreti – davanti al lettore.

La traduttrice avrebbe potuto forse tradurre il dialetto siciliano con un dialetto polacco, ma nessuno si sentirebbe di biasimarla per non averlo fatto perché – evidentemente – interpolare il testo polacco, per esempio, con espressioni del dialetto di Slesia o dei monti Carpazi avrebbe causato un conflitto tra connotazioni culturali e realtà extralinguistiche del tutto estranee tra loro. Tuttavia – per la caratterizzazione linguistica di una nobildonna siciliana semianalfabeta del Settecento, per esempio la madre di Marianna – si poteva forse puntare su varietà diastratiche della lingua polacca, su una lingua semanticamente più povera, magari appena sgrammaticata, messa a punto per l'occasione con forme familiari e colloquiali, al fine di recuperare almeno parte di quelle valenze che il siciliano ha nell'originale. Si poteva dunque puntare sulle strategie funzionaliste suggerite da alcuni studiosi nella resa degli elementi dialettali. Dušan Slobodnik (1970: 139-143) parla a questo proposito di "omologia della funzionalità", ovvero di una sorta di trasferimento delle funzioni del dialetto alla lingua parlata<sup>14</sup>. Nel caso del romanzo in questione andava rilevata l'importanza del dialetto, ovvero bisognava interrogarsi sulle funzioni che esso ricopre nel prototesto e in seguito replicarle, per quanto possibile, nel metatesto. Abbassare il registro puntando su elementi lessicali di carattere rusticale di ampia circolazione (non troppo legati a contesti concreti) poteva essere una strategia adottabile per trovare una corrispondenza – per quanto imperfetta e frutto di un compromesso – tra le intenzioni del testo fonte e quelle del testo meta.

##### 5. Conclusioni

Nella dialettica tra estraniamento ed addomesticazione – categorie che per essere funzionali devono essere intese come gli estremi di un *continuum* e non come una scelta biunivoca – nella sua traduzione dei *realia* Halina Kralowa adotta una strategia mista di tecniche addomesticanti e di tecniche estranianti, conservando il colorito e l'esoticità del testo senza forzarlo eccessivamente con il ricorso alle note. Tuttavia il colorito locale – che in questo romanzo costituisce un tratto semantico fondamentale – si esprime in larga misura attraverso il dialetto siciliano le cui funzioni non sono state colte in tutta la loro pregnanza semantica. Come infatti scrivono Vlahov e Florin:

La connotazione, e quindi anche il colorito, fa parte del significato, e di conseguenza è tradotta alla pari con il significato semantico della parola. Se non si è riusciti a farlo, se il traduttore è riuscito a trasmettere solo la "nuda" semantica dell'unità lessicale, per il lettore della traduzione la perdita di colorito si esprime nella incompleta percezione

<sup>14</sup> Anche Newmak – che sconsiglia sempre di tradurre un dialetto con un dialetto – propone di individuare la funzione svolta dal dialetto nel testo fonte e di riprodurla (cfr. Newmark 1988).

dell'immagine, ossia, in sostanza, nel suo travisamento (Vlahov e Florin 1986: 121, cit. da Osimo 2008: 64).

Tuttavia – mercé anche la comunque valida traduzione di Halina Kralowa – il personaggio di Marianna Ucrìa rivive con la stessa intensità anche in lingua polacca. Non è solo il simbolo della precaria condizione della donna in un'epoca in fondo non troppo lontana: proprio come il Cosimo Piovasco di Rondò del *Barone rampante*, è una delle tante declinazioni dell'intellettuale nella letteratura postmoderna, di chi giudica la realtà da una prospettiva non condivisa e separata, di chi sceglie di stare in mezzo agli altri contrapponendosi alle costrizioni dei costumi della propria epoca, creandosi e difendendo strenuamente un spazio di autonomia di giudizio sul mondo, di chiunque difende la sua identità da ogni cultura che si fa legge del dominio, della forza e del privilegio. Marianna Ucrìa esce integra dal passaggio traduttivo. Questo perché il personaggio inventato da Maraini non è immanente alla sua epoca ma è paradigma letterario di tutte le donne che – nella storia della civiltà occidentale – hanno avuto la forza e il coraggio di immaginarsi un'altra vita. Nella traduzione polacca, probabilmente a causa della mancata resa della polifonia, per un involontario processo di acculturazione indotto dalla traduzione dei vari dialetti in polacco letterario, risultano indebolite le donne che circondano Marianna. La funzione delle loro voci, infatti, era anche quella di sottolineare il distacco intellettuale della protagonista rispetto alla media delle nobildonne siciliane dell'epoca, “le stesse donne dall'intelligenza lasciata a impigrire nei cortili delle delicate teste acconciate con arte parigina” (Maraini 1992: 201).

### Bibliografia

- Bachtin 1968: M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968.
- Baranowska 1993: A. Baranowska, *Wieczna podróżniczka*, “Kobieta i życie”, 1993, 31, pp. 10-11.
- Berezowski 1997: L. Berezowski, *Dialect in Translation*, Wrocław 1997.
- Borkowska 1996: G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- Budrowska 2000: K. Budrowska, *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok 2000.
- Burchardt 2012: K. Burchardt, *Marianna Ucrìa: bunt wykrzyczany milczeniem*, in: A. Galkowski, A. Miller-Klejsa (red.), *Od Manzoni do Maraini. Ekranizacje literatury włoskiej*, Łódź 2012, pp. 163-176.
- Ceccherelli 2010: A. Ceccherelli, *Quando Zamoyski diventò Bourdelle. Witkiewicz 'tradotto' da Dacia Maraini*, “Europa Orientalis”, XXIX, 2010, pp. 189-208.
- Debenedetti 1991: A. Debenedetti, *Druga żona Morawii*, “Forum”, 1991, 52, p. 8 (traduzione da “Il Corriere della Sera”).

- Eco 2003: U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano 2003.
- Genette 1989: G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino 1989.
- Hejwowski 2007: K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2007.
- Koller 1989: W. Koller, *Equivalence in Translation Theory*, in: A. Chesterman (ed.), *Readings in Translation Theory*, Helsinki 1989, pp. 99-104.
- Kornacka 2007: B. Kornacka, *Un silenzio molto profumato: alcune riflessioni sul romanzo "La lunga vita di Marianna Ucrìa" di Dacia Maraini*, "Studia Romanica Posnaniensia", XXXIV, 2007, pp. 201-216.
- M.N. 1993: M.N., *Maraini wyszła z cienia*, "Forum", 1993, 24, p. 18 (traduzione da "L'Espresso").
- Maraini 1992: D. Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano 1992.
- Maraini 1996: D. Maraini, *Długie życie Marianny Ucrìa*, Warszawa 1996.
- Maraini 2003: D. Maraini, *Ten list to ja*, Warszawa 2003.
- Markstein 1998: E. Markstein, *Realia*, in: M. Snell-Hornby et al. (Hrsg.), *Handbuch Translation*, Tübingen 1998, pp. 288-291.
- Mrozik 2012: A. Mrozik, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012.
- Nasiłowska 2001: A. Nasiłowska, *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie: antologia szkiców*, Warszawa 2001.
- Newmark 1977: P. Newmark, *Approaches to Translation*, Oxford 1977.
- Newmark 1988: P. Newmark, *A Textbook of Translation*, New York 1988.
- Nida 1964: E. Nida, *Towards a Science of Translating*, Leiden 1964.
- Nowicki 2004: E. Nowicki, *Historia miłosna*, "Głos Wielkopolski", 2004, 50, p. 15.
- Osimo 2008: B. Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano 2008.
- Osimo 2014: B. Osimo, *Corso di traduzione*, <<http://courses.logos.it/IT/index.html>> (ultimo accesso: 20.2.2020).
- Pym 1993: A. Pym, *Epistemological Problems in Translation and its Teaching. A Seminar for Thinking Students*, Calaceit 1993.
- Prola 2015: D. Prola, *Bilanci provvisori. Scrittori italiani nella Polonia del libero mercato*, "Kwartalnik Neofilologiczny", 2015, 2, pp. 299-308.
- Ricoeur 2008: P. Ricoeur, *Tradurre l'intraducibile*, a cura di M. Oliva, Città del Vaticano 2008.
- Salmon 2014: L. Salmon, *Dostoevskij in italiano: il progetto, la ri-scrittura, la nota del traduttore*, "Kwartalnik Neofilologiczny", 2014, 2, pp. 287-305.
- Salmon 2017: L. Salmon, *Teoria della traduzione*, Milano 2017.

- Szwarc Zając 2011: A. Szwarc Zając, *Historia osoby deportowanej zawarta w powieści "Il treno dell'ultima notte" Dacia Maraini*, "Literaturoznawstwo: historia, teoria, metodologia, krytyka", v, 2011, 1, pp. 133-155.
- Telacka-Sferratore 1981: B. Telacka-Sferratore, *Kobieta walcząca*, "Kulisy", 1981, 17, p. 15.
- Ugniewska 2004: J. Ugniewska, *Miłość w czasach feminizmu*, "Nowe Książki: przegląd nowości wydawniczych", 2004, 5, p. 12.
- Ugniewska 2010: H. Ugniewska, *Historia literatury włoskiej XX wieku*, Warszawa 2010.
- Venuti 1995: L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London-New York 1995.
- Vinay, Darbelnet 1958: J.-P. Vinay, J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris 1958.
- Vlahov, Florin 1968: S. Vlahov, S. Florin, *Neperovodimoe v perevode. Realii*, "Masterstvo perevoda", vi, 1968, pp. 432-456.
- Vlahov, Florin 1986: S. Vlahov, S. Florin, *Neperovodimoe v perevode*, Moskva 1986.
- Witkiewicz 1970: S.I. Witkiewicz, *Commedia ripugnante di una madre*, Roma 1970.
- Zagańczyk 1993: M. Zagańczyk, *Sycylijka z Florencji*, "Gazeta Wyborcza", 1993, 124, p. 3.
- Zaworska 1996: H. Zaworska, *Luksus i koszmar*, "Gazeta Wyborcza", 1996, 214, p. 15.

### Abstract

Dario Prola

*Dacia Maraini in Poland. On the Translation of the Novel La lunga vita di Marianna Ucria*

The article is a study on the presence of Dacia Maraini's works in Poland and an in-depth analysis of particular translation aspects in the Polish version of the novel *La lunga vita di Marianna Ucria* (1990, cfr. *Długie Życie Marianny Ucria*, 1996). The first part focuses on the history of the Polish translations of Maraini's works from 1977, when a fragment of the novel *Donna in guerra* appeared in Polish, until the publication of the novel *Dolce per sé* in 2003, examining the reception of Maraini's work by literary critics. In the second part of the article, through an analysis of Halina Kralowa's translation, the author focuses on the problem of translation of *realia* and dialect in light of the theories formulated by leading translation studies scholars (Vlahov and Florin, Slobodnik, Venuti, Newmark, Hejwowski and others). In the dialectic between foreignization and domestication, which always accompanies the rendering of a literary text in another language, the main objective of the article is to outline the strategies adopted by the translator in order to transfer to the metatext the local color, polyphony and other dominants of the novel.

### Keywords

Dacia Maraini; *La lunga vita di Marianna Ucria*; *Długie Życie Marianny Ucria*; *Realia Translation*; *Dialect Translation*; *Polyphony*.