

Quo vadis? Traducibilità e tradimento

Luigi Marinelli

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 129–139]

Venti anni dopo, oggi, 25 ottobre 2004, mi ritrovo a parlare di Quo vadis? col mio figlioccio polacco Teodor, detto Fiedkin, che mi è venuto a trovare questa settimana coi suoi genitori e lo sta leggendo per la scuola (frequenta la seconda classe ginnasiale e ha ormai quindici anni), ma stranamente per lui, pigro ragazzino “multimediativo” e poco lettore come tanti altri, si sta appassionando alla trama e alla storia di Roma antica, pagana e cristiana. Non s’immaginava del resto neanche lontanamente che il suo padrino di battesimo avesse scritto tanto su Quo vadis?: quello che viene qui ripresentato per la cortesia dei Redattori di eSamizdat è infatti il primo di una serie di miei articoli sul “romanzo dei tempi di Nerone”, pubblicato allora grazie a Mario Capaldo, alla sua onnivora curiosità intellettuale, cortesia e straordinaria disponibilità all’incontro e al dialogo perfino con uno sconosciutissimo neolaureato. L’ultimo è uscito poco tempo fa in un libro di rara bellezza grafica e dove ben più illustri di me son stati i partecipanti: *Od Rzymu do Rzymu*, a cura di Jerzy Axer con la collaborazione di Maria Bokszczanin, OBTA/Verum, Warszawa 2002. Il titolo del mio contributo in questo libro (“*Dwuznaczność Quo vadis*”, ossia “Ambiguità di Quo vadis”, alle pp. 201–213) riprendeva in qualche modo quello dell’articolo del 1984 su *Europa Orientalis*, al quale evidentemente sono rimasto fino ad oggi affezionato, continuando a interrogarmi per tutto questo tempo sulle ragioni per cui proprio questo romanzo polacco avesse riscosso e in fondo continuasse a riscuotere tanto favore del pubblico in tutto il mondo (nel frattempo sono stati prodotti tra l’altro il brutto film di Jerzy Kawalerowicz, quasi un capolavoro del Kitsch; un’opera rock polacca tratta dal romanzo; le agende Quo vadis vanno a ruba ecc. ecc.). Ma in effetti mi è bastato parlarne stamani col quindicenne Teodor detto Fiedkin che, da appartenente alla minoranza polacca ortodossa qual è (ma ero io l’unico a conoscere qualche canto slavo ecclesiastico al suo battesimo nella cerchie di Wola a Varsavia), non è interessato a cogliere l’elemento apologetico cattolico fortemente presente nel romanzo di Sienkiewicz, ma ne coglie appieno il lato avventuroso, la trama amorosa (identificandosi evidentemente col baldo Vinicio), la netta divisione del mondo dei buoni da quello dei cattivi (tranne nel caso del “letterato” Petronio, che infatti, come personaggio, gli rimane ancora un po’ ostico). Ecco. Gli occhi e la testa di Fiedkin, liberi ancora dai condizionamenti dell’“età matura”, mi spiegano forse meglio di ogni altro ragionamento e dotta

elucubrazione, i motivi più profondi dell’enorme e persistente successo di Quo vadis? E forse per questo il grande, ma invidio Gombrowicz – che per tutta la vita s’interrogò sulle costrizioni e i condizionamenti sociali imposti nella “chiesa interumana” dalle varie “forme” della “maturità” – ce l’ebbe tanto col povero Sienkiewicz: perché davvero sa smuovere e parlare direttamente al cuore umano, sa confortarlo. E vi pare poco?

L.M.

L’IPOTESI escarpitiana del “tradimento creativo” come chiave per la letteratura¹ si adatta assai bene a opere di non grande valore, ma di enorme successo come *Quo vadis* (1896) di Henryk Sienkiewicz. La fortuna che questo testo ha continuato a riscuotere non è paragonabile a quella di altre opere, pure di vasta Risonanza (come, ad esempio, *Ben Hur* (1880) di Lewis Wallace, da cui Sienkiewicz trasse dichiaratamente ampia ispirazione)², non solo in campo editoriale per le centinaia di edizioni e traduzioni, ma anche per le decine di trasposizioni filmiche, teatrali e di altro genere, perfino per l’autonomizzarsi di personaggi usciti da sue isole narrative: il gigante buono Ursus nei suoi pseudomitici confronti coi vari Ercole, Maciste e così via dei kolossal cinematografici in costume; la pascoliana *Pomponia Graecina* (1909), nata proprio dal “quovadismo” dei primi anni del nostro secolo in Italia³; la tragica figura di Nerone fra avanspettacolo e teatro della crudeltà, come la ritroviamo anche in un capolavoro interpretativo di Petrolini, fino a certa attuale pornofumettistica.

¹ R. Escarpit, “Creative Treason as a Key to Literature”, *Yearbook of comparative and general literature*, 1961, 10, pp. 16–21.

² Si veda la lettera dell’11 febbraio 1888 a Mácislaw Godlewski in H. Sienkiewicz, *Listy*, a cura di J. Krzyżanowski, Warszawa 1977, I/2, p. 52.

³ Su questo punto si veda A. Traina, Introduzione, G. Pascoli, *Pomponia Graecina*, Bologna 1967, pp. 7–15, che rimanda anche agli studi più antichi di A. Della Torre, *La Pomponia Graecina di G. Pascoli*, Firenze 1913 e di H. Festa Montesi, “Pomponia Graecina carmen Johannis Pascoli”, *Atti dell’Accademia degli Arcadi*, 1939–1940 (XIX–XX), pp. 87–118.

Diremo di più, la fortuna di *Quo vadis?* è così straordinaria che, se si chiede a persona di media cultura un titolo della letteratura polacca, risponderà certamente *Quo vadis?* e talvolta saprà perfino dire, più o meno storpiato nella pronuncia, il nome del suo autore, eco lontana, forse, di un clamoroso premio Nobel (1905) che Sienkiewicz riscosse in lizza con scrittori come Tolstoj, Swinburne, Carducci, Kipling, Lagerlöf. Nonostante il suo enorme successo di pubblico, la critica e la storia letteraria – anche polacche – hanno trascurato questo celebre “romanzo dei tempi di Nerone”. E ciò non deve stupire, se si pensa alla netta opposizione novecentesca fra circuito letterato e circuito popolare della distribuzione letteraria⁴.

Il successo di *Quo vadis?* – come forse tutto il problema teorico che ne è al fondo – sembra essere dunque innanzitutto una questione di sociologia letteraria. La critica troppo spesso si è limitata a faziose quanto inutili schermaglie sul maggiore o minore apporto di opere precedenti al testo di Sienkiewicz⁵, ma tutte quelle diatribe, infatti, non hanno agevolato la spiegazione del successo spropositato, immediato e persistente di *Quo vadis?*

Si potrebbe essere tentati di far dipendere la fortuna di *Quo vadis?* dalle numerose trasposizioni filmiche, e cioè, dall'effetto risalendo alla causa, dalla crescente influenza del cinematografo, e poi di altri *mass-media*, come strumenti di formazione di una cultura letteraria di massa nel nostro secolo. Dati i meccanismi “tautologici” del successo, non solo letterario, in questo narcisistico Novecento (si piace perché si ha successo, si ha successo perché si piace), questa ipotesi è molto verisimile, anche se, per almeno due motivi, non può soddisfare pienamente:

le trasposizioni non vi sarebbero state, se non ci si fos-

⁴ Si veda R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris 1968.

⁵ Si vedano soprattutto gli studi di Maria Kosko in difesa dell'originalità di Sienkiewicz rispetto alla tradizione, in particolare francese, del romanzo storico religioso ottocentesco, M. Kosko, *La fortune de “Quo vadis” de Sienkiewicz en France*, Paris 1935; Idem, *Un “best seller” 1900 – “Quo vadis”*, Paris 1960; Idem, “Un cas de nationalisme littéraire: *Quo vadis?* en France”, *Revue de littérature comparée*, luglio agosto 1958, pp. 346–362). Esageratamente apologetico è invece un saggio su *La fama mondiale di Sienkiewicz* di J. Krzyżanowski, “Światowa sława Sienkiewicza”, *Sienkiewicz. Odczyty*, Warszawa 1960, pp. 7–44; mentre più moderato e attento sembra il giudizio di Z. Czerny, “Perspectives sur l'originalité de Sienkiewicz dans *Quo vadis?*”, *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczysław Brahmer*, Warszawa 1967, pp. 153–168.

se subito accorti della “traducibilità” in termini di massa dell'opera innanzitutto come testo scritto (il romanzo, la cui pubblicazione a puntate sulla *Gazeta Polska* era terminata nel febbraio 1896, nell'anno 1900 aveva già oltrepassato il milione di copie vendute nella sola versione inglese di Jeremiah Curtin);

altre opere letterarie – ad esempio *The last days of Pompei* (1834) di Edward Bulwer, per citarne una collegata alla genesi del romanzo sienkiewicziano – fin dagli albori della cinematografia sono state trasferite sullo schermo, ma non hanno avuto un successo paragonabile a quello di *Quo vadis?*

La ragione di questo successo è piuttosto da ricercare all'interno di *Quo vadis?*, di questo “fatto letterario” che va al di là del testo scritto, ma che dall'opera letteraria, dalla sua “ambigua complicazione”⁶ comunque prende le mosse. Sicché, parlando d'ora in poi di *Quo vadis?*, ci riferiremo, sì, al testo del romanzo, ma soprattutto a “L'échange de la communication [...] le mouvement de l'auteur au public”⁷.

Nel tentativo di spiegare i meccanismi del successo e della lunga sopravvivenza di un'opera indubbiamente minore come *Quo vadis?*, prendiamo le mosse da una dichiarazione programmatica di Sienkiewicz, di poco precedente la stesura del romanzo:

Sogno una grande epopea cristiana, nella quale vorrei introdurre S. Pietro, S. Paolo e Nerone, le prime persecuzioni e vorrei creare una serie di quadri e di scene di carattere talmente universale che *si dovrebbe tradurli dal polacco in tutte le lingue*⁸.

A questa ossessione della traducibilità, che trova riscontro in alcuni tratti caratteriali e comportamentali di Sienkiewicz, fin troppo duramente rimproveratigli da

⁶ M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976, p. 27.

⁷ R. Escarpit, “Intervento”, *Littérature et Société. Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*, Bruxelles 1967, pp. 22–23.

⁸ La lettera è citata come indirizzata a Dionizy Henkiel, redattore della *Gazeta Polska*, e datata 14 agosto 1894, da Bronisław Biliński, “Narymskich śladach autora *Quo vadis?*”, *Przegląd Humanistyczny*, 1967, 3, p. 85. L'articolo è apparso con lievi mutamenti anche in italiano, *Immagini di Roma e itinerari romani* nel fascicolo 56 delle conferenze del Centro di Studi a Roma dell'Accademia Polacca delle Scienze, B. Biliński, *Enrico Sienkiewicz, Roma e l'antichità classica*, Wrocław 1973 (alla p. 56 la traduzione del brano qui riportato). Si deve peraltro segnalare il fatto che il volume delle *Lettere* di Sienkiewicz, in cui fra l'altro è compresa tutta la corrispondenza con Henkiel, non contiene la lettera in questione. Siamo più propensi a ritenere che l'errore stia dalla parte di Biliński.

un altro grande della letteratura polacca, Witold Gombrowicz⁹, ha corrisposto poi in pratica un'effettiva *traducibilità* dell'opera, testimoniata da centinaia di edizioni di *Quo vadis?* in tutte le lingue; perfino in latino, come *Pinocchio*.

I termini di questa traducibilità possono essere studiati più da vicino grazie allo schema proposto da Jakobson nelle sue riflessioni sugli *Aspetti linguistici della traduzione*¹⁰.

Le tre forme della traduzione indicate da Jakobson discendono dalla polisemia del greco *metaphérein* (sottolineata recentemente da T. De Mauro)¹¹ e cioè:

1. la traduzione *endolinguistica*, o riformulazione, corrisponderebbe al "fare metafore" (ovvero a quella funzione metalinguistica del linguaggio di cui parla De Mauro);
2. la traduzione *interlinguistica*, o traduzione propriamente detta, sarebbe ovviamente il vero e proprio "tradurre";
3. la traduzione *intersemiotica* o trasmutazione equivarrebbe al trasportare in campo non linguistico o non prevalentemente linguistico (come nel caso del teatro, ad esempio) segni che in partenza appartenevano unicamente al linguaggio (si noti che in questi casi parliamo proprio di "trasposizione").

L'originaria unità dei tre significati del *metaphérein* (relativi a cose e concetti oggi sentiti come completamente diversi) suffragherà in seguito l'uso dei termini "traduzione" e "traducibilità" come un unico riferimento a tutte e tre le forme della traduzione indicate da Jakobson. Ma è bene soffermarsi innanzitutto in dettaglio su ciascuna di esse.

1. L'impatto della tematica storico-religiosa era stato preparato dallo stesso Sienkiewicz nel racconto apocri-feggiante *Póidźmy za Nim* [Seguiamolo, 1893], ma nel-

la stessa letteratura polacca (come per tutto l'Ottocento europeo, da *Les Martyrs* di Chateaubriand all'*Acté* di Dumas padre, dalla *Fabiola* del Wiseman all'*Anticristo* di Renan, dal *Flavien* di Alexandre Guiraud, col quale il cracoviano Zygmunt Czerny ha supposto, ci pare con buona parte di ragione, un rapporto più diretto di filiazione del *Quo vadis?*, fino al *Giuliano l'Apostata* di Merežkovskij, che uscì proprio nello stesso anno e per certi versi si potrebbe considerare il corrispettivo russo di *Quo vadis?*), il tema del cristianesimo montante di contro alla decadenza dell'impero romano si era già affacciato almeno in due dei quasi duecento romanzi di Józef Ignacy Kraszewski, *Caprea i Roma* [Capri e Roma, 1859] e *Rzym za Nerona* [Roma sotto Nerone, 1865].

In questo contesto storico-letterario, alla traducibilità *endolinguistica* di *Quo vadis?* si veniva tuttavia ad aggiungere un elemento affatto esterno, tipicamente polacco e sienkiewicziano. La scelta del cristianesimo come *exemplum* di onestà e di fierezza nella lotta contro il male e la tirannia veniva così a perdere molto della sua connotazione letteraria, all'interno della tradizione romanzesca cui accennavamo, per assumerne un'altra, tutta locale ed extraletteraria. Il richiamo era naturale, si direbbe quasi scontato, per un pubblico polacco ottocentesco, per cui la Chiesa cattolico-romana rappresentava sempre l'*antemurale* dell'identità e dell'indipendenza nazionale di contro e nonostante gli invasori, soprattutto prussiani (protestanti) e russi (ortodossi). Solo per inciso, a questo proposito, possiamo ricordare il tradizionale privilegio in cui la storiografia e la letteratura polacche hanno sempre tenuto il terzo attore della spartizione di fine '700, l'Austria cattolica, di stanza in quella Galizia che certo, rispetto alle oppressioni, alle vessazioni, e ai drastici tentativi di assimilazione zaristi e del Reich nelle altre regioni, poteva ben dirsi "felix". Sienkiewicz, suddito dello zar, era ben consapevole di questo aspetto nazional-religioso della sua opera: come ha detto il maggior studioso polacco di Sienkiewicz, Julian Krzyżanowski, il "romanzo dei tempi di Nerone" era evidentemente al tempo stesso un "romanzo dei tempi di Bismarck"¹²; ne troviamo piena conferma in una famosa lettera dello stesso Sienkiewicz del 24 gennaio 1912 al critico e romanziere francese Jean Auguste

⁹ W. Gombrowicz, Sienkiewicz, Idem, *Dziennik (1953-56)*, Paris 1971, pp. 292-301; brevi brani di quest'articolo fondamentale, non incluso nella traduzione italiana dei diari di Gombrowicz, sono invece tradotti nell'introduzione di Giovanni Maver a *Quo vadis? - Per deserti e per foreste*, della serie "I nobel", Torino Milano 1964, pp. XXX-XXXI. Per come nel periodo dell'esordio Gombrowicz fosse affascinato e ossessionato dal problema della fortuna di massa del romanzo popolare, si veda P. Marchesani, "Il bestseller di Gombrowicz", *Alfabeta*, 1983, 49, pp. 7-8.

¹⁰ R. Jakobson, "On linguistic aspects of translation", *On translation*, a cura di R.A. Brower, Cambridge Mass. 1959.

¹¹ T. De Mauro, *Ai margini del linguaggio*, Roma 1984, p. 99.

¹² Si veda il capitolo su *Quo vadis?* nel libro di J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1973, p. 163.

Boyer d'Agen che gli chiedeva informazioni sulla genesi di *Quo vadis?*¹³.

La prospettiva storiografica e il parallelo con la situazione della Polonia martire, “paese delle tombe e delle croci”¹⁴, era già presente nel dramma *Irydion* (1834–'36) di Zygmunt Krasiński, forse il meno noto all'estero dei tre vati del romanticismo polacco, il cui influsso su *Quo vadis?* riconobbe lo stesso Sienkiewicz, anche per difendersi dalle dure accuse di plagio, rispetto soprattutto a certe opere della letteratura francese, mosse per primo da Ferdinand Brunetière¹⁵. Ancora più rilevante, tuttavia, ci sembra una strana coincidenza, relativa a un fatto precedente di circa un quarto di secolo la stesura del romanzo. Il poeta Teofil Lenartowicz, emigrato in Italia dopo i moti polacchi del 1848, aveva pubblicato nel 1871, nella raccolta *Album włoskie* [Album italiano], la poesia *Którędy* [Da che parte], in cui paragonava la propria situazione di esule perseguitato con quella di S. Pietro che sulla via Appia incontra Cristo diretto a Roma per farsi condannare una seconda volta. Ora, la traduzione italiana di quel poemetto, apparsa immediatamente nello stesso anno ad opera di Ettore Marcucci¹⁶, venne intitolata proprio *Quo vadis*, rendendo così esplicito il riferimento all'antica leggenda apocrifa sull'orma lasciata dal piede di Gesù nel luogo del suo incontro con Pietro e in cui sarebbe sorta poi la cappella *Domine, quo vadis?* (oggi S. Maria in Palmis). Precedenti di questo tipo nella stessa letteratura polacca¹⁷ confermano l'im-

mediata traducibilità su un piano nazionalistico religioso del romanzo di Sienkiewicz. In questo stesso senso ci pare molto convincente il fatto, già notato da molti, che, nelle intenzioni dell'autore, Ligia (e non Licia come erroneamente si continua a chiamarla in diverse traduzioni) e Ursus sono “polacchi”, visto che Sienkiewicz seguiva l'ipotesi – in realtà alquanto contrastata ai suoi tempi – dell'origine slava del popolo dei Ligi, stanziati in origine fra i fiumi Oder e Vistola. Sarà stato forse per questo, che nel recente *Quo vadis?* televisivo di Franco Rossi – in quella che peraltro molti hanno considerato una ricostruzione “filologica” della Roma del I secolo – Ligia, imprigionata nei sotterranei del palazzo imperiale, si rifiuta di scambiare motto con chicchessia, rispondendo proprio in polacco?!

2. La traducibilità in termini propri di *Quo vadis?* dovrebbe riguardare in primo luogo il piano formale linguistico dell'opera. E in effetti, come hanno messo soprattutto in evidenza eminenti studiosi polacchi come Kleiner e Krzyżanowski¹⁸, si può considerare *Quo vadis?* un classico di quella lingua letteraria. L'esigenza ancora “positivista” (come si chiama in Polonia la corrente del realismo) di aderire alla realtà descritta a partire dallo stesso linguaggio, non poteva che portare Sienkiewicz alla stilizzazione dell'armonia classica. Konrad Górski ha perfino individuato strutture prosodiche all'interno della generale musicalità della prosa sienkiewicziana¹⁹. Ma perché abbiamo detto “dovrebbe”? Perché di fatto ci sembra che nella traducibilità *interlinguistica* di *Quo vadis?*, questo motivo (seppure nella doverosa presa d'atto che l'uso frequentissimo di parole latine e la classica limpidezza del periodo, perfino rispetto alla lingua della *Trilogia*, altrettanto limpida, ma stilizzata spesso su frasi e modi di dire secenteschi e incrostata dei maccheronismi di Pasek o di Twardowski o anche di coloriture locali lituane e ucraine, potessero parzialmente venire incontro ai traduttori), non sia affatto d'esclusiva importanza. Ricordiamo che la prima traduzione italiana a opera di Federico Verdinois (1899), quella che

¹³ Si veda H. Sienkiewicz, *Listy*, op. cit., I/1, p. 100.

¹⁴ Si tratta di un famoso inciso tratto dall'*Epilogo* di *Irydion*, nell'edizione in tre volumi delle opere letterarie di Krasiński curata dal Pawel Hertz, Warszawa 1973, I, p. 730.

¹⁵ Oltre che nei citati lavori della Kosko e di Czerny, troviamo interessanti informazioni sulle polemiche d'inizio secolo intorno a *Quo vadis?* nell'ampio studio di Alfons Bronarski, *Stosunek “Quo vadis?” do literatur romańskich*, Poznań 1926.

¹⁶ *Poesie polacche di Teofilo Lenartowicz*, Firenze 1871, pp. 34–39. Sulla notevole figura del Marcucci, cantante lirico, poeta, letterato, si veda Alberto Pellegrino, “Un letterato dell'Ottocento. Ettore Marcucci traduttore di Teofilo Lenartowicz”, *Studia Italo Polonica*, 1982, 1, pp. 113–128.

¹⁷ A titolo informativo, ricorderemo che lo pseudoromanzo storico (in realtà si tratta piuttosto di una serie di schizzi) di J. Kraszewski, *Capreä i Roma*, raccontava ma senza intenzioni storiografiche, la visione di S. Pietro sulla via Appia e terminava con la morte di Nerone. L'episodio “Quo vadis, Domine” si ritrova poi anche in un altro romanzo della serie storico-religiosa ottocentesca, *Darkness and Liawn* (1892) di F.W. Farrar; d'altro canto anche *Mondo antico* (1877) di Agostino della Sala Spada, oltre a presentare una trama amorosa ben simile a quella del *Quo vadis?* (anche qui l'azione iniziava in casa di Aulo Plautio e Pomponia Grecina), includeva un capitolo intitolato proprio *Domine, quo vadis?*. Per queste e altre notizie sulle fonti letterarie di Sienkiewicz, si veda soprattutto Z.

Czerny, *Perspectives*, op. cit..

¹⁸ Si veda J. Kleiner, “Artyzm Sienkiewicza”, *Sztuchy*, Lwów 1925 (questo saggio è stato tradotto da Rosa Konarska per la rivista di Barabba I nostri Quaderni, 1927, 2); si veda anche il capitolo “Artysta mistrz języka” nel citato *Twórczość Henryka Sienkiewicza* di J. Krzyżanowski, pp. 371–386.

¹⁹ K. Górski, “Sienkiewicz – klasyki języka polskiego”, *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa. Materiały konferencji naukowej, listopad 1966*, a cura di A. Piorunowa e K. Wyka, Kraków 1968, pp. 51–76.

fece massicciamente scoppiare da noi il fenomeno del *Quo vadis?* e del “quovadismo”, non era dall’originale polacco, ma una traduzione della prima versione russa di V.M. Lavrov, che a sua volta, rispetto al testo di Sienkiewicz, aveva subito molti tagli²⁰. Così pure era stato per la prima fortunatissima traduzione inglese del Curtin.

C’è almeno un motivo, infatti, che sembra anch’esso assai importante ai fini della spiegazione della traducibilità, e quindi dei meccanismi del successo di *Quo vadis?*: la Russia degli zar non apparteneva alla Convenzione di Berna (9 settembre 1886), e Sienkiewicz dai milioni di copie vendute in pochi anni del suo libro ricevette più che altro la gloria. Krzyżanowski dedica gran parte del suo articolo sulla fama mondiale di Sienkiewicz proprio al motivo dei diritti d’autore. Nella citata lettera del 1912 a Boyer d’Agen, lo scrittore si lasciava andare ad amare recriminazioni:

Dodici anni fa, lessi sulla rivista inglese Blackand White che il numero dei volumi venduti nella traduzione di Jeremiah Curtin aveva superato il milione. Da quel momento sono passati molti anni, sono apparse un bel po’ di nuove edizioni, poiché il signor Curtin non fu l’unico traduttore. Traduceva chi voleva, e conosco un numero notevole di versioni, opera di diversi traduttori, edite da diversi editori. Anche in Francia, oltre alla traduzione di Kozakiewicz e Janasz (l’unica da me autorizzata), ne esistono Dio solo sa quante altre, e le vendono in edizioni di lusso e popolari da un franco e mezzo franco. Non v’è nemmeno da parlare di un qualsivoglia controllo, poiché del resto non c’è una convenzione letteraria fra la Russia e il resto d’Europa. I miei libri allora, vengono tradotti in tutti i paesi senza chiedere il permesso all’autore e senza preoccuparsi affatto dei suoi onorari²¹.

In questa faccenda gli Americani fecero forse la parte del leone, pubblicando numerose traduzioni pirata diverse da quella autorizzata di Jeremiah Curtin, o addirittura pagando a quest’ultimo, per ristampe della sua versione, onorari molto più alti dei simbolici compensi che talvolta inviavano allo stesso Sienkiewicz.

A questo fondamentale motivo extraletterario sono certamente da aggiungere aspetti più strettamente inerenti all’opera, ma in particolare sempre più prossimi al piano del contenuto del romanzo, a quei caratteri di “universalità” o di elementarità che si possono riscontrare a partire dal suo stesso genere e che effettivamente fanno di *Quo vadis?* un vero romanzo popolare e di massa, come *I tre moschettieri* o *I miserabili*.

Alla fortuna di massa dell’opera sienkiewicziana, in particolare fra quel pubblico di lettori forse solo apparentemente più ingenui che sono i ragazzi e gli incolti (per cui peraltro la “traducibilità” dei romanzi doveva essere stornata in senso altamente edificante e educativo²²), è dedicato un interessante studio del polacco Bogdan Zakrzewski che così sintetizza gli elementi di genere nei romanzi di Sienkiewicz:

Quando consideriamo il problema della fortuna di massa delle opere di Sienkiewicz dal punto di vista dell’universalismo delle loro caratteristiche di genere (trame, motivi o modelli di personaggi che compaiono come tipici della letteratura popolare), con facilità ne riconosciamo la particolare e non casuale parentela. Essa si presenta in quegli elementi dello schema amoroso e d’avventura di cui parlavamo, e cioè: trame amorose col caratteristico *raptus puellae*; nobilitazione di personaggi attraverso un amore concluso a *happy end*; trame di lotte per una causa giusta e la sua vittoria; motivi di combattimenti eroici, di scontri, duelli, d’ingegnosi stratagemmi e di cavallereschi sacrifici; infine leggendarie collezioni di eroi cavalieri che superano migliaia di ostacoli, i più temibili rivali e al tempo stesso sono modelli di amanti fedeli e corrisposti²³.

²⁰ Lesław Eustachiewicz nel volume su *Quo vadis di Henryk Sienkiewicz*, ricorda questi rifacimenti del romanzo per la gioventù e per il popolo, spesso conditi di commenti rozamente devoti e bigotti. Il più fortunato fu senz’altro quello di Romuald A. Bobin, “per la gioventù matura”, che dal 1899 al 1938 ebbe almeno undici edizioni. Ai tagli e alle semplificazioni nella lingua si aggiungevano mutamenti nella rappresentazione degli eventi, con una drastica censura, ad esempio, di tutte le scene erotiche e dell’intreccio amoroso (si veda L. Eustachiewicz, *Quo vadis Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1983, pp. 109–110). Un procedimento affatto simile, comunque, riguardava molto spesso anche le traduzioni in altre lingue delle opere di Sienkiewicz: di tagli, censure e moralismi parla – in particolare per l’area germanica – Jean B. Neveux nello studio “Comment traduisait on les romans historiques de Sienkiewicz en langue allemande, avant 1914”, *Actes du V congrès de l’Association Internationale de Littérature Comparée*, a cura di N. Banašević, Belgrade 1967, pp. 675–683.

²³ B. Zakrzewski, “Sienkiewicz dla maluczkich”, *Henryk Sienkiewicz*.

²⁰ *Kamo griadeši. Roman iz vremen Nerona*, traduzione di V.M. Lavrov, pubblicata inizialmente sul giornale moscovita *Russkaja mysl’* (aprile 1895–marzo 1896) e sul pietoborghese *Severnyj vestnik* (maggio 1895–maggio 1896).

²¹ H. Sienkiewicz, *Listy*, op. cit., p. 100.

Un'analisi strutturale degli intrecci sienkiewicziani, soprattutto per quanto riguarda la *Trilogia*, è stata tentata con notevoli risultati da Zygmunt Szweykowski²⁴, che, considerando sovrabbondante e pretenzioso l'elemento ideologico e quindi la caratterizzazione dei personaggi in *Quo vadis?*, muove al romanzo una critica aspra, in parte condivisibile.

3. Sulla traducibilità intersemiotica del *Quo vadis?* certamente hanno prevalso, da una parte, aspetti molto simili a quelli inquadrati per la traduzione vera e propria, e fra questi senz'altro anche quello relativo ai diritti d'autore. A questo proposito le lettere di Sienkiewicz si fanno giustamente, col tempo, sempre più acri:

A Varsavia cinque cinematografhi danno *Quo vadis?*. La compagnia francese Film d'Art, con cui cinque anni fa avevo sottoscritto il contratto, fa causa alla Cines di Roma. Kozakiewicz mi ha telegrafato che mi devono pagare almeno 10000 franchi. Ho risposto che è poco. E in effetti è poco, ma tanto di certo non otterrò un bel niente²⁵.

Se è vero che la "trasmutazione" di *Quo vadis?* ha toccato i più svariati sistemi dell'universo semiotico, dal teatro d'opera e drammatico al circo, dai giornalini a fumetti alla pubblicità, dalla radio alla televisione, certamente il campo cinematografico, cui si accennava all'inizio, è quello che può offrire il maggior spazio a considerazioni circa il progressivo ribaltarsi del rapporto fra *media* e letteratura nel nostro secolo, circa il ruolo diabolicamente degenerante per alcuni, o salvifico per altri, che il film ha giocato in particolar modo nei confronti del romanzo. Un recente volume di Lesław Eustachiewicz sul *Quo vadis?* ci offre un interessante spunto alla ricerca delle possibili chiavi del successo e della lunga sopravvivenza di questa opera minore di una letteratura tradizionalmente considerata anch'essa minore.

In *Quo vadis* dominano sugli altri i quadri panoramici: l'incendio di Roma, le scene del circo, i cortei di Nerone, l'orgia al palazzo dell'imperatore, il raduno dei cristiani nelle catacombe. Sono tutti episodi di un

film monumentale con folle fluttuanti e ricco di piani. Si può estrapolare dal testo la divisione dei piani della teoria cinematografica: campo d'insieme, mezzo campo lungo, piano americano (medio), mezzo avvicinato, avvicinato (primo piano), primissimo piano (dettaglio). Per esempio l'orgia al palazzo di Nerone del settimo capitolo inizia da un campo d'insieme, visto da distanza. Poi abbiamo un mezzo campo lungo: Vinicio e Petronio compaiono di framezzo alle colonne. In seguito vediamo Vinicio in piano medio, mentre si sta avvicinando a Ligia. Segue un mezzo avvicinato; nel testo siamo al capoverso che inizia con la frase: "Ma la vicinanza della fanciulla cominciò ad agire anche su Vinicio". Nerone è mostrato in primo piano, semisdraiato sul tavolo con lo smeraldo all'occhio. A un certo momento abbiamo un dettaglio: Ligia vede soltanto "i suoi occhi azzurri e sporgenti, che ammiccavano sotto la luce eccessiva, vitrei, senza espressione, in tutto simili agli occhi di un cadavere"²⁶.

Accanto alle preziose indicazioni di Eustachiewicz su quella che si potrebbe dire la cinematograficità del *Quo vadis?*²⁷, è curioso raffrontare alcuni aspetti del romanzo coi suggerimenti per un cinema popolare e di cassetta offerti in un vecchio e ameno manualetto firmato con lo pseudonimo Miles: *Come s'inventano, si scrivono e si vendono i soggetti cinematografici*²⁸. Al paragrafo "il film storico" troviamo affermazioni interessanti che sembrano rimandare alla trama di *Quo vadis?* e alla sua "traducibilità":

"Modificare", certamente; poiché è ovvio che non è affatto necessario rimaner sempre rigorosamente fedeli alla realtà storica, anche nei particolari – e persino nei singoli episodi – di nessuna importanza storica "sostanziale". [...] Essenziale è invece che non si falsino i fatti principali della vicenda, né i caratteri dei protagonisti, tanto più trattandosi di avvenimenti o di uomini già troppo noti alle folle. Ma ove la fantasia del soggettista può sbizzarrirsi liberamente come negli altri

Twórczość, op. cit., p. 81. Gli stessi motivi hanno potuto far parlare Zygmunt Fedyk di un rapporto fra Sienkiewicz e il film western, si veda il suo "Sienkiewicz a western", *Litteraria*, 1976, 8, pp. 67–78.

²⁴ Z. Szweykowski, *Trylogia Sienkiewiczza i inne szkice otwórczość pisarza*, Poznań 1973 (il capitolo su *Quo vadis?* alle pp. 115–145).

²⁵ H. Sienkiewicz, Lettera del 24 aprile 1913 a Jadwiga Janczewska, citata in J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956, p. 282.

²⁶ L. Eustachiewicz, *Quo Vadis Henryka Sienkiewiczza*, op. cit., p. 75. I brani dal *Quo vadis?* sono citati dall'edizione "I nobel", Torino Milano 1964, rispettivamente alle pp. 63 e 65.

²⁷ In una trasmissione di presentazione dell'ultimo *Quo vadis?* televisivo (RAI TV, rete I, giovedì 21 febbraio 1985, ore 22.35), lo storico Jacques Le Goff parlava del libro addirittura come di una "sceneggiatura già pronta per il cinema".

²⁸ Miles, *Come s'inventano, si scrivono e si vendono i soggetti cinematografici*, Roma 1942.

generi di film, è nella “creazione” di personaggi (evidentemente, dunque, non storici) da inserire a piacimento nella vicenda accanto a quelli storici (realmente vissuti o “legendari”) [...] sì che non si possa quasi più distinguere tra “storia” e “invenzione”. E non è affatto detto che si possano o si debbano creare solo personaggi e azioni secondarie. Voi potete benissimo affiancare anche dei protagonisti inventati a dei protagonisti storici. [...] E con ciò intendo alludere soprattutto alla creazione di personaggi femminili e di vicende amorose, qualora mancassero nella trama “vera”. Perché il pubblico (senza distinzioni di sorta!) segue generalmente con scarso interesse quelle vicende (in verità rarissime) nelle quali manca totalmente quel grande elemento emozionante N. I che è l’amore”, o nelle quali esso è trattato in modo troppo secondario o superficiale. L’amore è infatti indubbiamente il sentimento umano più comprensibile dalla quasi totalità del gran pubblico cinematografico; e quindi quello che agisce in profondità nelle singole anime degli spettatori, emozionandoli ed esaltandoli con grande facilità. Il rinunciare a sfruttare un tale elemento principe è dunque un grave errore. Perciò volendo portare sullo schermo una vicenda storica priva d’intreccio amoroso, bisognerà creare una appassionante vicenda amorosa di protagonisti: o degli storici stessi, se la logica lo consente, o meglio di quelli inventati. I personaggi inventati son poi quelli che servono egregiamente a creare nel finale quel “compenso ottimista” alle tristi fini dei protagonisti buoni – che ricorrono tanto spesso nella storia universale – assolutamente indispensabile perché il film riesca ugualmente ad entusiasmare sinceramente il pubblico²⁹.

Tuttavia la traducibilità di un’opera non è né garanzia d’un immediato successo, né tanto meno di lunga sopravvivenza, come invece è stato nel nostro caso. Già i contemporanei di Sienkiewicz, seppur abbagliati da una fortuna tanto strepitosa, si rifiutavano giustamente di vederne tra gli effetti quello di una lunga durata del romanzo. Così Antonio Fogazzaro, in risposta a una famosa inchiesta nel 1900, non pronosticava affatto una lunga vita a *Quo vadis?*, adducendo a motivo del suo scetticismo il fatto di non trovarvi quella profondità di convincimenti che a parer suo era la causa prima della

sopravvivenza nel tempo della letteratura³⁰.

È a questo punto che si affaccia quella seconda chiave d’interpretazione, l’escarpitano “tradimento creativo”, e ci sovviene un quarto senso dell’“onnivora” parola greca *metapherein* che avevamo visto coprire da sola tutto il campo semantico della “traduzione” nella triplice articolazione considerata da Jakobson. Neanche De Mauro ha preso in esame quest’ulteriore potenzialità semica del verbo, e in effetti si tratta di un senso marginale, più raro rispetto ai tre già visti: nell’economia del nostro discorso, tuttavia, esso viene ad assumere un ruolo fondamentale, in un ribaltamento di valori, in parte anche provocatorio.

Si tratta dell’errore, dello scambio, del confondere una cosa con un’altra (confondere il tempo, confondere quello che è giusto. . .). Ebbene, la traducibilità di *Quo vadis?* è al tempo stesso una porta aperta in direzione del suo tradimento, della sua re interpretazione in modi imprevisi e può darsi anche creativi; errati, forse, nella prospettiva intenzionale dell’autore, ma che proprio l’autore, dichiarando di voler scrivere un’opera che “si dovrebbe dal polacco tradurre in tutte le lingue”, veniva in fondo ad accettare come conseguenza inevitabile della sua stessa traducibilità.

Rispetto alla pluriisotopia (Greimas) e alla semantica a molti gradini (Lotman) del testo, il tradimento creativo rappresenta dunque la scelta: non una, ma *la* informazione che, a seconda dei casi e dei punti di vista, viene ad aggiungersi, a sostituire, a oscurare o mettere in luce aspetti di un’opera. Più spesso, comunque, si tratta proprio di una traduzione/tradimento dell’opera “in a way the author had never dreamt of”³¹, poiché infatti “the poet loses all power over his production as soon as it is published and committed to the currents and counter currents of literary life”³².

Dalla congiunzione dei due termini – la traducibilità e il tradimento creativo – se ne può dedurre una

³⁰ A. Fogazzaro, “Risposta ad un’inchiesta sul *Quo vadis?* dello Sienkiewicz”, *La Provincia di Vicenza*, 10 febbraio 1900, 41, ristampa in “Nel centenario di Sienkiewicz (1846–1946)”, *Iridion*, 1946, 1, pp. 142–143.

³¹ R. Escarpit, *Creative Treason*, op. cit., p. 19.

³² Ivi, p. 21. Recentemente Escarpit ha ripreso e riformulato queste idee nella sua fondamentale introduzione al secondo volume (*Produzione e consumo*) della *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino 1982 (si veda *L’artista e il suo pubblico*, traduzione di F. Beggiano, pp. 5–24).

²⁹ Ivi, pp. 105–107.

chiave interpretativa delle ragioni dell'enorme e persistente successo di *Quo vadis?*, che schematizziamo nelle tre suddivisioni jakobsoniane.

La creatività nella lettura è lasciata soprattutto alla fantasia del singolo. Esistono tuttavia degli "stili della ricezione"³³ che spesso, inseriti nell'orizzonte delle attese dei lettori, formano quelle che in una vasta prospettiva storico letteraria si potrebbero chiamare "correnti della ricezione", più o meno parallele, nei diversi periodi, alle vere e proprie correnti della creazione letteraria. Ora, se è vero che l'orizzonte delle attese del pubblico polacco dell'epoca tendeva in direzione di una letteratura nazionalistica religiosa (modello di lettura che non si può certo dire "metaforico"³⁴ per *Quo vadis?*, poiché previsto da buona parte della letteratura polacca ottocentesca), è anche vero che si fecero subito avanti altre possibili interpretazioni del romanzo: da quella politica di Kazimierz Kelles Krauz, uno dei teorici del Pps [Partito socialista polacco], che sul giornale di Cracovia *Naprzód* definì *Quo vadis?* un "bellissimo romanzo rivoluzionario", visto che "oggi il vecchio spirito di Pietro e Paolo vive solo nel movimento operaio, nel socialismo. Rinasce ovviamente in una nuova forma scientifica; non nella forma della religione rivelata"³⁵; a quella estetico letteraria, laddove la nuova sensibilità *fin de siècle* fece intravedere la prevalenza del problema della bellezza e dell'arte, della fine di un mondo (di un secolo) e dell'apprensione per le sorti future della raffinatezza e della cultura che nel romanzo s'incarnano nella figura aristocratica di Petronio. Il *Quo vadis?*, quindi, come momento critico di consapevole trapasso, di Sienkiewicz e con lui di tutta la cultura letteraria polacca, verso il modernismo e il decadentismo. Interpretazione combattuta da Zygmunt Szweykowski, che, pur riconoscendo la validità di altre opere dello scrittore, mette seriamente in discussione questa lettura del romanzo e dei perso-

naggi, soprattutto di Petronio, definito manichino dal rozzo egoismo e falso esteta decadente³⁶.

E in effetti, a quella visione elitaria e decadente del tradimento creativo nell'ambito della lettura in sé dell'opera (che si può definire *endolinguistico* non tanto in quanto riferito all'ambito linguistico culturale polacco, bensì soprattutto perché inserisce *Quo vadis?*, inteso come testo della letteratura polacca, nel contesto di una polemica allora in atto più o meno ovunque³⁷) fa da riscontro l'uso popolare, gioioso e chiassoso che del *Quo vadis?* si fece soprattutto in Italia, adibendolo a sfondo delle gustose vicende di figure umane nei quartieri poveri di Roma o di Perugia. Ce ne ha parlato per primo un grande studioso comparatista delle letterature polacca e romanze, Mieczysław Brahmner³⁸, inquadrando i sonetti in questione nell'ambito della poesia dialettale soprattutto romanesca: da *La Battaja delli Dorazzi co li Curiazzi* di Barbosi alla *Lucrezia romana* e all'*Attijo Regolo* dei Martellotti fino ad alcuni sonetti del Pascarella. Dei 20 sonetti *Quo vadise* di Giggi Pizzirani (1900), dei 26 *Quo vadis? Sonetti satirici romaneschi*, con prefazione di Francesco Sabatini (1901) di Nino Ilari, dei 50 *Quo vadis? Sonetti umoristici satirici romaneschi tolti dal celebre romanzo di H. Sienkiewicz* (1905) di Settimio di Vico detto Er Moretto, notevole figura di vetturino poeta, nonché dei 32 del *Nuovo Quo vadis. Sonetti umoristici in dialetto perugino* (1901) di Adriano Silverio Angelini, ricorderemo soltanto il pretesto invenzione di *Quo vadise* del Pizzirani, dove una comparsa, soggetto lirico del ciclo, impersonando un nobile patrizio in un adattamento teatrale del *Quo vadis?* sienkiewicziano, non reggendo la finzione scenica si getta su Nerone per suonargliele di santa ragione, mentre gli altri teatranti sono costretti a separarli, interrompendo la rappresentazione, e a portare di peso fuori sce-

³⁶ Z. Szweykowski, "Rozważania nad *Quo vadis?*", *Trylogia*, op. cit., pp. 115–145.

³⁷ Proprio sul problema del romanzo storico, è rimasta famosa la polemica sostenuta da Sienkiewicz nel 1886 contro i detrattori (Taine, Brandes, Gervinus) di quel genere letterario (si veda H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, nella raccolta delle opere in 60 volumi a cura di J. Krzyżanowski, XLV, *Szkice literackie I*, Warszawa 1951, pp. 102–124). Alcuni argomenti usati dallo scrittore polacco in difesa del genere romanzo storico sono molto vicini a quelli di Umberto Eco, "Postille a *Il nome della rosa*", *Alfabeta*, 1983, 49, p. 22.

³⁸ M. Brahmner, "Z. dziejów Sienkiewicza w krajach romańskich", *Powinowactwa polsko włoskie*, Warszawa 1980, pp. 280–306 (in particolare le pp. 298–303).

³³ Il riferimento è al saggio del teorico polacco Michał Głowiński, "Świadectwa i style odbioru", *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, pp. 116–137.

³⁴ Sulla metafora come sorpresa, come "inganno di un'aspettativa", o meglio come "controdeterminazione" torneremo brevemente più avanti a proposito del libro di Harald Weinrich dedicato a questi problemi, *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, Bologna 1976.

³⁵ L'articolo, del 7 gennaio 1897, apparve col titolo "Powieść rewolucyjna". Ne riporta ampi frammenti J. Krzyżanowski, *Kalendarz*, op. cit., pp. 201–202.

na la focosa comparsa. È lo stesso vivacissimo procedimento di teatro nel teatro e di risolutiva irruzione della realtà plebea, della semplice verità della gente, che più di sessant'anni dopo Pier Paolo Pasolini adotterà in *Che cosa sono le nuvole*, dove gli spettatori infuriati si gettano contro Jago/Totò, rivoluzionando così tutto il finale di quell'*Otello* per marionette.

In molti paesi si possono ritrovare modelli simili di un uso letterario o paraletterario del testo sienkiewicziano; a questo tipo di traduzione/tradimento popolare si possono raccordare quei testi come i drammi e le sceneggiature su cui si sarebbero basate le trasposizioni "intersemiotiche" del *Quo vadis?*, fino a quel particolarissimo tipo di letteratura di consumo che sono i romanzi riscritti sui film di successo, vera e propria inversione, o forse pervertimento, dei normali canali comunicativi³⁹.

Il binomio di traducibilità e di tradimento creativo, riproposizione in forma escarpitiana di quell'antico dilemma della traduzione e del rifacimento (ripreso di recente con forza e tutto in favore del suo secondo termine, da un nostro grandissimo traduttore⁴⁰) può essere ricondotto, in un'ottica teorica più vasta, ai termini retorico linguistici della metonimia e della metafora. Un'ipotesi da non intendere nel senso della polarità jakobsoniana⁴¹, poiché si è visto che il tradimento creativo non è che una variante, per così dire, erronea rispetto all'*intenzione primitiva* dell'autore, certamente inattesa, comunque, là dove s'interpone un "salto" logico nella *comprensione* del testo⁴². Se dovessimo seguire l'impostazione jakobsoniana, diremmo che nella traducibilità di un enunciato linguistico e/o letterario s'impone un rapporto di contiguità – pretesa, magari, più che effettiva – tra "segni" di due "lingue" diverse; nel tradimento creativo si agirebbe invece soprattutto su un piano di similarità.

La considerazione del tradimento creativo come forma particolare, irregolare o anomala della traduzione (si ritorni per un attimo all'originaria unità concettuale dei termini nel greco *metaphérein*), si muove proprio nella direzione di quei critici della concezione dualistica jakobsoniana⁴³ che, a partire da Albert Henry, vogliono vedere nel gioco di metonimia/sineddoche e metafora l'una sola persona, generata da un'unica sostanziale operazione mentale⁴⁴. Un esempio "macrometonimico" di uso del testo sono le traduzioni con tagli, le riduzioni (lo era già la prima versione italiana del *Quo vadis?* di Federico Verdinois); come traduzione "macrometaforica" (vero e proprio tradimento creativo) abbiamo considerato il ciclo di sonetti legati al tema e alla trama di *Quo vadis?*, e faremo riferimento in breve alla sua traduzione *intersemiotica* in campo cinematografico.

Più che di similarità, nel caso della metafora/tradimento creativo, parleremo allora di sostituzione e di "contro-determinazione", nel senso indicato da Harald Weinrich per un'ipotesi che è qui ristretta alla sua funzionalità rispetto al nostro discorso. Inoltre la lettura (traduzione *endolinguistica*) di *Quo vadis?* in senso nazionalistico religioso non può essere considerata "metaforica", per via della sua ovvietà nell'ambito della tradizione culturale e letteraria polacca. Evidentemente s'imponeva in quella sede, tra il martirio primo-cristiano e la condizione della Polonia ottocentesca, un rapporto di tipo quasi metonimico, all'insegna delle ideologie riunite del cosiddetto martirologio e del messianismo polacco, dove il martirio dei primi cristiani era ad un tempo *pars* e *totum* in rapporto di biunivoca contiguità istoriale (e si ripensi a *Irydion* e al poemetto *Quo vadis* di Lenartowicz) appunto con quella situazione nazionale, pensiero dominante e ossessionante della letteratura polacca per più d'un secolo, e in cui ancora oggi affondano le radici culturali e antropologiche di quella tradizione. Così, per le allegorie storiche, come per le metafore linguistiche di uso più quotidiano, accade molto spesso che si perda quel carattere di *contro-determinazione* "tra il significato originario dell'enunciato e l'idea ora for-

³⁹ J. Krzyżanowski ("Światowa sława, op. cit., p. 18), ricorda un *Caesar und Gott* di un certo Alan D. Smith, illustrato con le immagini del *Quo vadis* della M.G.M.

⁴⁰ F. Fortini, "Traduzione e rifacimento", *La traduzione. Saggi e studi*, presentazione di G. Petronio, Trieste 1973, pp. 121-139.

⁴¹ R. Jakobson, "Two aspects of language and two types of aphasic disturbances", R. Jakobson - M. Halle, *Fundamentals of language*, The Hague 1956.

⁴² I termini della *comprensione* e *intenzione*, con riferimento alla teoria della traduzione, sono stati limpidamente ripresi di recente da Enrico Arcaini, "La traduction: aspects et problèmes. L'auxiliarité", *Lingua e stile*, 1984, 3, in particolare pp. 384-385.

⁴³ A. Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris 1971; Gruppo μ , *Rhétorique générale*, Paris 1970; Umberto Eco, *Le forme del contenuto*, Milano 1971, e Idem, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino 1984; Harald Weinrich, *Metafora*, op. cit.; Renato Barilli, *Retorica*, Milano 1979.

⁴⁴ A. Henry, *Métonymie*, op. cit., p. 8.

zatamente provocata dal contesto e inattesa⁴⁵. Con la stabilizzazione del loro uso in un determinato contesto, sempre lo stesso, esse finiscono per essere “metonimizzate” rispetto a quel medesimo contesto: così può accadere di una banale metafora linguistica, ma anche delle sorti di tutta una nazione, sempre più identificate con una caratteristica fissa; nel nostro caso quella del martirio (e l’antonomasia non è altro che una forma particolare di metonimia⁴⁶).

Ritornando alla concezione della metafora come forma minima del tradimento creativo, alla sua considerazione nel senso di una “irregolarità, un’anomalia, un abuso nell’ordine dei sintagmi⁴⁷”, o, come dice Jerzy Ziomek, di una “sospensione condizionata di talune regole che bloccano enunciati in genere erronei ovvero di una permissione di tali enunciati⁴⁸”, notiamo che proprio il tema dell’abuso, dell’inganno di un’aspettativa⁴⁹, dell’errore voluto o non voluto, quindi del tradimento, produce che molto spesso il messaggio letterario, proprio per perpetuarsi, si traveste “in a way the author had never dreamt of”. Rispetto alla ridonanza e alla polisemia di partenza del messaggio, rispetto a quella “complicata realtà” del testo letterario, spesso l’informazione si precisa, si cambia o si stravolge, creando forse a sua volta nuove “complicazioni”.

Sienkiewicz sapeva benissimo sia di creare una nuova versione “neroniana” del mito martirologico polacco, ma anche di poter essere letto in modi assolutamente indipendenti da quello stesso schema nazionale. E ne dava lui stesso testimonianza in una lettera del 1894 a Jadwiga Janczewska, parlando del lavoro intorno a *Quo vadis?* soprattutto come composizione e successiva congiunzione di singole “scene magnifiche e terribili⁵⁰”, sottolineando così l’elemento visuale nel romanzo, quella sua cinematograficità.

Nella traducibilità estrema del *Quo vadis?*, pertanto, nel suo messaggio universalmente ambiguo (penso ai contenuti che la critica da sempre ha estrapolato dal romanzo per esaltarne la popolarità: la lotta del bene e del male; il potere consolatorio e catartico dell’amore, dell’arte e della bellezza, perfino nella morte; l’arroganza del potere; e penso anche agli aspetti formali e di genere delle opere di Sienkiewicz), troviamo importanti spazi aperti alla creatività del tradimento, a quella precisazione del senso in una direzione o in un’altra che non è affatto detto non crei nuove e diverse ridonanze e ambiguità.

Il film *Quo vadis?* di Mervin Le Roy, che nel 1951 era già la quinta versione del romanzo per gli schermi⁵¹, non è certo un capolavoro cinematografico; ma quella scena (peraltro inesistente nel romanzo), in cui Nerone/Peter Ustinov piange la morte dell’odiosamato Petronio (“Tigellino, il lacrimatoio!”), sintesi dell’eterna finzione, della crudele farsa del potere, vale da sola tutti i corteggi, i banchetti, i combattimenti di cui pullulavano i film del suo genere.

Può quindi il tradimento, per creativo che sia, ridurre un’opera a una sua parte minima, secondaria⁵², incentrarne il valore artistico su un passaggio o addirittura su una frase, magari anche inesistente nell’originale? Oltre al fatto assai concreto e verificabile (ben noto agli editori) del ritorno della gente in libreria dietro lo stimolo di un film tratto da un’opera letteraria, l’autorità di Robert Escarpit ci soccorre nella risposta inevitabilmente positiva: “As Kipling once wrote, all he can hope is that it [la sua opera] will serve to awake some unimagined

⁵¹ La storia delle opere di Sienkiewicz sugli schermi è raccontata da Bolesław W. Lewicki, “Sienkiewicz na ekranach kinoteatrów”, *Henryk Sienkiewicz. Twórczość*, op. cit., pp. 239–251; vi troviamo informazioni sulle cinque versioni cinematografiche di *Quo vadis?*: 1901, con regia di Lucien Nonguet per la ditta francese Pathé; 1909, col titolo *Au temps des premiers chrétiens* e la regia di André Calmettes per la Film d’Art; 1913, realizzato da Enrico Guazzoni, famosissimo regista scenografo di film storici, col titolo originale, per la romana Cines, vero e proprio kolossal di successo mondiale; 1924, un *Quo vadis* di produzione italo tedesca, codiretto da Georg Jakobi e Gabriellino D’Annunzio (figlio del poeta); 1951, Mervin Le Roy, con la collaborazione del cineasta polacco Michał Waszyński, famoso tra le due guerre, realizza quell’enorme successo cinematografico che fu il *Quo vadis* prodotto dalla Metro Goldwin Mayer.

⁵² Ad esempio il primo *Quo vadis* per gli schermi di Lucien Nonguet si riduceva praticamente a una sola scena simbolica: Nerone, col pollice verso, guarda minacciosamente l’arena dove si sta svolgendo il martirio dei cristiani.

⁴⁵ H. Weinrich, *Metafora*, op. cit., p. 89.

⁴⁶ Si veda in particolare Gruppo μ , *Rhétorique*, op. cit., p. 157; così anche il *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* di Heruy Morier, Paris 19733, p. 116. Nell’ambito della loro risistemazione generale delle figure, c’è da dire che i primi identificano l’antonomasia con quel tipo di sineddoche che chiamano particolarizzante.

⁴⁷ R. Barilli, *Retorica*, op. cit., p. 149.

⁴⁸ J. Ziomek, “Metafora a metonimia. Refutacje i propozycje”, *Pamiętnik Literacki*, 1984, 1, p. 200.

⁴⁹ H. Weinrich, *Metafora*, op. cit., p. 165.

⁵⁰ H. Sienkiewicz, Lettera non datata, citata in J. Krzyżanowski, *Kalendarz*, op. cit., p. 195.

joy and arouse some unsuspected enthusiasm”⁵³.

Strano, poi, che al termine di queste nostre riflessioni sulla fortuna straordinaria di un’opera minore come *Quo vadis?* ci sia capitato, tramite Escarpit, di citare uno scrittore fra quelli che rivaleggiavano con Sienkiewicz per il Nobel in quel fatidico 1905, e uno scrittore come Kipling, che per molti versi gli si potrebbe anche raffrontare, se non altro per il gusto dell’avventura che pervade un po’ tutta la produzione sienkiewicziana, fino all’altro grande successo del 1910-’12, il libro per ragazzi *W pustyni i w puszczy* [Per deserti e per foreste], che ha evidentemente molto di kiplingiano.

Concludendo, se pure abbiamo parlato di *Quo vadis?* come di un’opera minore, senz’altro non un capolavoro, ci sia consentito un ulteriore richiamo al bellissimo saggio di Escarpit: “Let no book be called good or bad

untill there is no longer anybody to misunderstand it – which is the way books die”⁵⁴. Nel tradimento, nel fraintendimento, nell’“energia dell’errore” – per riprendere una splendida formulazione dell’ultimo Šklovskij⁵⁵ – noi continuiamo un processo creativo che non finisce col momento in cui un’opera è formalmente compiuta.

Un ultimo riferimento al *Quo vadis?* cinematografico di Le Roy: con un evidente tradimento della vera chiusa del romanzo, il film termina sull’inquadratura del bastone lasciato da Pietro nel luogo della sua visione fuori porta. Il bastone nel frattempo è fiorito. Tutte le opere, allora, e forse soprattutto quelle meno valide, sono un po’ come quel bastone per caso piantato sul ciglio della via Appia: sui nodi del loro legno i tradimenti del tempo possono sempre far nascere fiori.

[L. Marinelli, “*Quo vadis?* Traducibilità e tradimento”, *Europa Orientalis*, 1984, 3, pp. 131–147]

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ V. Šklovskij, *L’energia dell’errore. Libro sul soggetto*, Roma 1984 (in particolare il capitolo che dà il titolo al libro, pp. 37–65).

⁵³ R. Escarpit, *Creative Treason*, op. cit., p. 21.