

## How to reference this article

Ceccherelli A. (2022), Rappresentazioni mentali e serie interpretative. *L'infinito e Alla luna* in polacco *Italica Wratislaviensia*, 13(2), 15–34.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2022.13.2.01>

Andrea Ceccherelli  
Università di Bologna, Italia  
[andrea.ceccherelli@unibo.it](mailto:andrea.ceccherelli@unibo.it)  
ORCID 0000-0003-1547-2740

# RAPPRESENTAZIONI MENTALI E SERIE INTERPRETATIVE. *L'INFINITO E ALLA LUNA* IN POLACCO

## MENTAL REPRESENTATIONS AND INTERPRETATIVE SERIES. LEOPARDI'S *L'INFINITO* AND *ALLA LUNA* IN POLISH.

**Abstract:** The article examines the Polish 'translation series' of two idylls by Giacomo Leopardi: *L'infinito* and *Alla luna*, focusing on selected linguistic and cultural factors behind the translators' choices. In *L'Infinito*, one notices a recurrent difficulty in effectively rendering the alternation of the demonstratives *questo* and *quello* and the key metaphor of *naufragare*. In both cases, the purported Polish lexical counterparts fail to produce an adequate mental representation, and as a result the scene constructed by the translators hardly conveys the scene constructed by the author.

For their part, the Polish versions of *Alla luna* display a striking interpretative tradition of the last verse, with the second *che* in 'ancor che triste e che l'affanno duri' understood by all translators in an optative sense (as a wish), rather than in a concessive sense. Having used the variantist approach to show that the *intentio auctoris* unequivocally provides a concessive phrase and that the *intentio operis* does not admit the stereotype of masochism (a degeneration of the *topos* of Leopardi as a *Weltschmerz* poet), I focus on the *intentio interpretis* (a specific form of *intentio lectoris*) and argue that this tradition of translatory infidelity stems not only from the probable reliance of each version on its predecessor(s) (typical of what textual philology calls 'conjunctive errors'), but also – given the absence of such an interpretative tradition in other languages and cultures – from the Polish translators's unconscious mental predisposition to accept such a misrepresentation. The roots of this predisposition are to be found in the history of Polish culture as it has been formed – and deformed – since the 19th century, when the cult of suffering became central to it.

**Keywords:** Giacomo Leopardi in Poland, mental representation, cognitivism and translation, stereotypes in translation, *intentio interpretis*

**Premessa.** Nella storia della ricezione di Leopardi in Polonia, per lungo tempo gli idilli non hanno occupato un posto di primo piano. Nella prima fase, ottocentesca, di tale ricezione, l'accento veniva posto sul patriottismo: *All'Italia* era il componimento più tradotto (Ugniewska, 1991a&b). Nella seconda fase, a cavallo fra Otto e Novecento, l'accento cadeva invece sul pessimismo leopardiano e la poesia più popolare era *A se stesso* (Ceccherelli, 1998). Anche in anni recenti, malgrado lo sviluppo di una italianistica universitaria, la ricezione polacca dell'opera di Leopardi non sembra essersi del tutto allineata con il canone italiano sull'importanza da attribuire agli idilli, benché per numero di versioni *L'infinito* superi ormai *A se stesso* (ma solo di una nel 2015, con le undici versioni de *L'infinito* contro le dieci di *A se stesso* e le otto di *All'Italia*; vd. Miszalska, 2015, p. 51). È emblematico, in fondo, che, stando alla postfazione di Adam Zagajewski alla più recente edizione dei *Canti*, Leopardi appaia come un poeta ancora da scoprire; e che per favorirne la scoperta il poeta polacco punti ancora una volta sulla leggenda biografica (“Di rado si giunge a una sproporzione così sconvolgente, sventurata, fra una grande anima e un corpo deforme”; Zagajewski, 2019, p. 201), ossia sul personaggio più che sul poeta, riservando agli idilli appena una fuggevole menzione generale in cui evidenzia il contrasto fra la vita infelice dell'autore e la serenità di questi componimenti “che cantano la quiete della natura, la luce della luna, la sera del dì di festa, quando si cheta il rumore della vita ordinaria, gli attimi in cui la felicità non appare inattingibile” (Zagajewski, 2019, p. 202). All'*Infinito* in particolare neppure un accenno.

Viene da chiedersi se uno dei motivi di tale scarsa fortuna non sia da ricercare proprio nelle traduzioni, o, addirittura, nella traduzione in sé; intendo dire non tanto nelle scelte individuali dei traduttori, derivanti dalle loro competenze, quanto piuttosto in ciò che, a livello sovra-individuale, le condiziona. Penso agli ostacoli insiti nell'anisomorfismo della lingua di partenza e della lingua di arrivo, in certe sfumature di significato o di uso che differenziano parole considerate equivalenti nelle due lingue, ma in realtà generatrici di *immagini* diverse nella mente dei riceventi; o anche all'influenza inconscia di certe *strutture mentali profonde* derivanti dalla cultura nazionale. Anche il traduttore “è par-

lato”, sconta limiti e condizionamenti derivanti dalla sua lingua e dalla sua cultura. L'uomo nasce e cresce “in un bagno di linguaggio” (Lacan, 2013, p. 223). La traduzione è cartina di tornasole di tutti i condizionamenti linguistici e culturali.

Le considerazioni che seguono, dedicate alle “serie traduttive” polacche dell'*Infinito* e di *Alla luna* apparse in libri, non si pongono come analisi complessiva di quelle traduzioni, ma si concentrano solo su alcune questioni che testimoniano, appunto, l'incidenza di determinati *fattori sovra-individuali* sulle scelte dei traduttori: nel caso dell'*Infinito* saranno i limiti stessi della lingua a opporre resistenza a una resa equivalente della materia poetica, mentre nel secondo caso a provocare quello che appare come un reiterato travisamento interpretativo sarà uno stereotipo proveniente dalla cultura di partenza, assai diffuso nella storia della ricezione europea di Leopardi, ma portato nelle versioni polacche di *Alla luna* a conseguenze così estreme, perfino grottesche, e soprattutto stranamente costanti nella tradizione traduttiva, da indurre a interrogarsi se la ragione non sia da ricercare, più che nella scelta consapevole dei traduttori, un paio almeno dei quali eccellenti e di indiscussa autorità, proprio nel condizionamento inconscio su di essi esercitato da parte di determinati *cliché* propri della cultura polacca.

## 1. L'INFINITO, OVVERO: NAUFRAGARE IN QUESTA LINGUA

Le traduzioni dell'*Infinito* apparse in libri, tutte intitolate *Nieskończoność*, sono sei ad opera di cinque autori, poiché l'ultima versione in ordine di tempo è uscita dalla stessa penna di quella del 1990 – da cui peraltro si differenzia assai, pur mantenendo sostanzialmente la stessa strategia traduttiva. I traduttori sono Edward Porębowicz (1887), Julia Dickstein-Wieleżyńska (1938), Stanisław Kasprzysiak (1990), Grzegorz Franczak (2000), Jarosław Mikołajewski (2016), di nuovo Kasprzysiak (2019). Non vengono qui prese in esame le traduzioni apparse solo su rivista (cfr. Gurgul&Klimkiewicz *et al.*, 2003; Miszańska, 2015).

Al di là dei condizionamenti determinati dalle poetiche vigenti e dallo stato degli studi leopardiani (Miszalska, 2015, p. 56), i traduttori polacchi dell'*Infinito* si scontrano contro due grossi ostacoli lessicali. La lingua polacca oppone resistenza alla traduzione del termine “naufregare” e dei dimostrativi “questo” e “quello”. Nel primo caso non c'è piena equivalenza semantica con i vocaboli solitamente usati in polacco per significare l'azione in questione; nel secondo caso l'equivalenza incompleta riguarda non tanto la semantica, quanto la pragmatica, ossia le situazioni d'uso, asimmetriche rispetto all'analoga coppia oppositiva di dimostrativi polacchi. L'atto traduttivo è fortemente condizionato da tali differenze. Esse rendono problematica la resa di due tratti stilistici che, nel componimento, svolgono una funzione cardinale: la semiotica spaziale, oscillante fra finitezza e infinità, è infatti suggerita in larga parte proprio dal continuo alternarsi del deittico prossimale e di quello distale; e l'efficacia poetica dell'immagine finale, vera *pointe* del componimento, dipende esattamente da quanto delicato l'ossimoro del “dolce naufragare” appare a chi lo immagina.

Cominciamo dalla resa dei deittici spaziali. Lo spazio a cui rimandano gli italiani “questo” e “quello” non corrisponde del tutto allo spazio a cui rimandano i quasi-equivalenti polacchi *ten* e *tamten*: vi è un'asimmetria nell'uso, poiché *ten* compare normalmente in molte situazioni nelle quali, in considerazione della distanza del referente, in italiano si adopererebbe “quello”, mentre *tamten* ha un'occorrenza molto più limitata e specifica di “quello”, richiamando sempre un “ten” a cui anche solo mentalmente si contrappone. Tale asimmetria, di scarso rilievo nel parlare comune, crea problemi di traduzione nel momento in cui, come nell'*Infinito*, i deittici spaziali si presentano come un elemento di portata strutturale dalle rilevanti implicazioni semantiche. Non è questo il luogo per un'analisi troppo approfondita; è sufficiente far notare come l'uso dell'uno o dell'altro dimostrativo suggerisca il posizionamento spaziale del “pensiero” del soggetto lirico rispetto al referente. La mente del poeta si sposta continuamente dalla finitezza all'infinito, prima spaziale poi temporale: il colle, la siepe, le piante, la voce (del vento) sono indicati con il prossimale “questo”, poiché il punto di vista da cui sono osservati è vicino, al di qua della siepe, interno al mondo finito dove

si trova il soggetto osservatore; la siepe stessa diventa però “quella” quando il “mirare”, scioltosi in “fingersi nel pensiero”, ha ormai portato la mente del soggetto lirico negli “interminati spazi”, vista dai quali la siepe appare ormai distante. Tornato quindi con la mente, dopo la cesura provocata dallo “spaurimento”, nella finitezza, il soggetto indica le piante con il prossimale “queste” e l’“infinito silenzio” al di là della siepe con il distale “quello”. Viceversa, nel finale l’immensità e il mare sono ormai “questi”, prossimi, perché il punto di vista da cui sono osservati è ad essi interno: il soggetto lirico li designa quando sta ormai annegando in essi. Se davvero il soggetto si sia “appropriato dell’infinità, fino a ricondurla al *qui* del finito” (Zublena, 2010, p. 369), o se, viceversa, il soggetto abbia condotto il proprio “pensiero” nella “immensità” spaziale e temporale, è questione da lasciare ai leopardisti. Frequenza e rilievo dei deittici nell’*Infinito* sono comunque evidenti, e proprio qui sta uno dei principali ostacoli per il traduttore polacco.

L’asimmetria d’uso fa sì che, nelle traduzioni polacche, si osservi una resa piuttosto regolare del dimostrativo di vicinanza “questo”, a fronte invece di una evidente difficoltà nella resa di “quello”. Prendiamo i vv. 9 e 10, che oppongono “quello”, riferito al “silenzio”, a “questa”, riferita alla “voce”: Porębowicz (1887) e Franczak (2000) neutralizzano l’opposizione ripetendo il prossimale *ten* in riferimento a entrambi, mentre Mikołajewski (2016) e Kasprzysiak (1990) non la neutralizzano ma la eliminano, non sostituendo bensì omettendo del tutto il dimostrativo in relazione al “silenzio”. Dickstein-Wieleżyńska (1938) mantiene invece l’opposizione marcata fra “questo” e “quello”, ma lo fa ricorrendo non a *tamten* bensì a *ów* (“owe milczenia nieskończone” vs “te szmery”), aggettivo dimostrativo che non indica in realtà una lontananza spaziale, ma solo temporale, oppure si riferisce a qualcosa che è già stato menzionato in precedenza, nella fattispecie il silenzio. Nella sua versione più recente, Kasprzysiak (2019) ripristina l’opposizione tralasciata nella precedente, inserendo il distale *tamto* davanti al “silenzio”, ma al v. 5 traduce “di là da quella” con il prossimale *ten*: “ponad tą gęstwina” (di là da questa vegetazione folta). Analogo impiego di *ten* al v. 5 si ha in Mikołajewski, mentre Dickstein-Wieleżyńska e Franczak omettono il dimostrativo. Franczak da parte sua confonde ulteriormente la funzione dei dimostrativi nel finale, introducendoli marcatamente dove non ci

sono (“la presente e viva” diventa “ta tutaj, teraz, ta żywa”) e abbinando all’“immensità” non il proximale *ten*, bensì *ów* (“owe bezmiary”).

Tali e tante oscillazioni riflettono una difficoltà derivante dalla lingua stessa, che segmenta in modo diverso le sfere di riferimento spaziali dei dimostrativi. L’uso linguistico oppone qui un ostacolo che i traduttori non hanno saputo o potuto superare. Tutte le versioni polacche suggeriscono in qualche modo l’opposizione fra finitezza e infinitezza, ma il passaggio del soggetto lirico dall’una all’altra e viceversa è meno evidente e meno chiaramente interpretabile rispetto all’originale proprio a causa della resa difficoltosa dei dimostrativi.

La diversità di materia linguistica oppone resistenza anche a una resa efficace del verso finale, creando un peculiare fenomeno di rifrazione, come un raggio di luce che, passando dall’aria all’acqua, appare come spezzato: si intuisce che è lo stesso, ma nel nuovo elemento sembra spostato, la traiettoria che traccia nell’aria e quella che traccia nell’acqua non coincidono. Così accade nel passaggio del “naufregare” leopardiano dall’elemento della lingua italiana a quello della lingua polacca. Il termine da dizionario per “naufregare” è *rozbić się*, solo che esso evoca l’immagine di una nave che si schianta contro gli scogli: composto dal prefisso *roz-*, che indica separazione o dispersione, e dal riflessivo di *bić*, ‘picchiare’, ‘battere’, *rozbić się* significa precisamente andare in frantumi nell’impatto, spaccarsi nell’urto. Il *Wielki słownik włosko-polski* precisa addirittura tra parentesi: *o skały* (contro gli scogli). Lo stesso dizionario fornisce alla voce “naufregare” un altro termine: *(za)tonąć*, che equivale a un generico “affondare”, o anche “annegare”. La difficoltà per i traduttori dell’*Infinito* sta nel fatto che l’immagine evocata dal termine “naufregare” è più specifica di *(za)tonąć*, riferendosi solo a un’imbarcazione o metonimicamente a qualcuno che sta su un’imbarcazione, ma più vaga di *rozbić się*, poiché non necessariamente evoca uno schianto: in italiano “naufregare” richiama in primo luogo una perdita di controllo sull’imbarcazione, le cui cause possono essere altre rispetto a un ostacolo. Nell’*Infinito* la metafora evoca appunto un’immagine di abbandono, non di sfascio; l’ossimorico “naufregar dolce” apparirebbe d’altra parte concettoso e forzato se il lettore italiano immaginasse uno schianto, anziché un lento, graduale sprofondare nel mare dell’infinito.

L'imperfetta equivalenza terminologica rende problematiche le scelte dei traduttori polacchi nella resa della *pointe*: “Così tra questa / immensità s'annega il pensier mio: / e il naufragar m'è dolce in questo mare”. Si confronti:

1887 Porębowicz	1938 Dickstein- -Wieleżyńska	1990 Kasprzysiak	2000 Franczak	2016 Mikołajewski	2019 Kasprzysiak
Tak w nieskończoność myśli moje toną; / — I słodkie mi jest w morzu tém rozbicie.	Tak w onej / nieobjętości myśl się moja nurza, / i lubo na tem mi się rozbić morzu.	Tak oto / na bezmiar pozwalam wpływać moim myślom, / by rozbić się i tonąć z radością w tym morzu.	I tak, zagubiona, / w owe bezmiary moja myśl zapada: / i błogo mi na tym zatracić się morzu.	I tak właśnie toną / moje myśli w bezmiarze, / i słodko jest mi utonąć w tym morzu.	W tymże / oto bezmiarze toną moje myśli / i radośnie mi w takim pogrążyć się morzu.

Mentre i primi due traduttori, Porębowicz e Dickstein-Wieleżyńska, scelgono comunque *rozbicie* e *rozbić się*, evocando un naufragio con schianto, il terzo traduttore, Kasprzysiak (1990), sceglie la partita doppia: *rozbić się* i *tonąć*, “schiantarsi e affondare”, salvo poi, nella successiva versione (2019), rinunciare del tutto a *rozbić się* e introdurre *pogrążyć się*, “affondare, sprofondare, immergersi”, che appare però ridondante poiché duplica semplicemente l'immagine evocata dal *tonąć* – spostato ora al verso precedente (spostamento di per sé corretto nella misura in cui sostituisce *pozwalam wpływać moim myślom*, “permetto ai miei pensieri di affluire”, il cui elemento volontaristico – “[io] permetto” – era completamente fuorviante). Il quarto traduttore, Franczak, si discosta invece dalla resa letterale e, esprimendo il “naufragare” con *zatracić się*, “perdersi, perdere l'orientamento”, punta – felicemente – sullo smarrirsi, più che sull'affondare, già espresso d'altronde dal “s'annega” del verso precedente, tradotto a sua volta con *zapada*, “sprofonda, affonda”. Originale anche la soluzione ideata dal quinto traduttore, Mikołajewski, che rende la differenza fra il “s'annega” del penultimo verso e il “naufragare” dell'ultimo non con una variazione lessicale,

bensi con una variazione aspettuale, utilizzando cioè non due verbi diversi, ma due aspetti diversi dello stesso verbo, (*u*)*tonąć*, “annegare, affondare”: tramite i mezzi grammaticali specifici della lingua polacca, rende cioè il “nafragare” con l’aspetto perfettivo, *utonąć*, presentandolo come il risultato finale, il compimento, dell’annegarsi imperfettivo (*toną*) dei pensieri del verso precedente. Ha certamente ragione Jadwiga Miszalska (2015, p. 58) affermando, in relazione alle versioni contemporanee, che “l’aspetto semantico” è reso in esse abbastanza fedelmente e che le differenze consistono in scelte lessicali. Ma è proprio questo il punto: la semantica ha a che fare con la rappresentazione mentale; le parole, cioè, suscitano immagini, e per ottenere un’immagine analoga, come dimostrano Franczak e Mikołajewski, occorre a volte puntare sull’equivalenza di scena cognitiva, più che sulla letteralità da dizionario.

Si dirà che i polacchi non sono mai stati un popolo di navigatori, al massimo lungo il corso della Vistola. A differenza degli italiani, non hanno sviluppato neppure un termine specifico per “scoglio”: *skała* vale infatti un generico “roccia” e si precisa come “scoglio” solo nel contesto. Sia come sia, la lingua pone qui una barriera in termini immaginativi (Tabakowska, 1993): la scena che la traduzione costruisce sconta l’equivalenza solo relativa fra “nafragare” e *rozbić się*, termini che danno luogo a rappresentazioni mentali non perfettamente coincidenti, di qui le acrobazie dei traduttori dell’*Infinito*. A margine notiamo che *rozbić się* non si presta neppure alla creazione di un sostantivo deverbale equivalente all’italiano *nafragio*, come attestano i problemi che pone ai traduttori l’ungarettiana *Allegria di naufragi*. L’ultimo, Franczak, è dovuto ricorrere all’iperonimo *katastrofa* per “nafragio”, il cui equivalente semantico è però, più precisamente, *katastrofa morska*, ossia “disastro/catastrofe marino/a”; tanto che un lettore polacco ignaro dell’originale, leggendo il titolo della raccolta, *Radość katastrof*, non penserà probabilmente ai naufragi, ma piuttosto alle catastrofi naturali o, tutt’al più, ai disastri aerei, cui si associa oggi più naturalmente il termine *katastrofa* privo di specificazioni. Che sia stato per aggirare tale trappola che Mikołajewski ha deciso di intitolare una sua antologia di poesia italiana *Radość rozbitków*, ossia – metonimicamente – “di nau-



fraghi”, e non “di naufragi”? Naufragare in polacco è facile se ci si affida solo ai dizionari.

## 2. *ALLA LUNA*, OVVERO: TRADIZIONE DI UN TRADIMENTO TRADUTTIVO

Le traduzioni di *Alla luna* apparse in libri, tutte intitolate *Do księżycyca*, sono cinque ad opera di quattro autori; la prima silloge polacca di poesie di Leopardi (1887) non la includeva. Come per *L'infinito*, non prenderemo in esame le traduzioni apparse su rivista, stavolta però con un'eccezione – che sarà menzionata proprio in virtù del suo carattere di eccezionalità rispetto alla tradizione interpretativa invalsa. La cosa interessante della “serie traduttiva” considerata è infatti che tutte le versioni – ad opera di Dickstein-Wieleżyńska (1938), Mikołajewski (1990), che ripropone la stessa versione con qualche variante stilistica nel 2016, Franczak (2000) e Kasprzysiak (2019) – presentano la medesima interpretazione dell'ultimo verso: “[o come grato occorre (...) il rimembrar delle passate cose,] ancor che triste, e che l'affanno duri”.

1938 Dickstein- Wieleżyńska	1990 Mikołajewski	2000 Franczak	2016 Mikołajewski	2019 Kasprzysiak
i niech trwa zgryzota.	niech trwa ta udręka.	i niech trwa udręka!	niech trwa ta udręka!	niech ta męka trwa

Come si vede, il secondo “che” è tradotto da tutti con *niech*, particella che ha la funzione di introdurre un auspicio, una frase ottativa: ‘speriamo che’. Malgrado l'interpretazione sia grammaticalmente possibile, non vi è dubbio alcuno che si tratti di un travisamento. È lo studio delle varianti a dimostrare, se mai ve ne fosse bisogno, che la frase finale è da intendere in senso concessivo, ossia che il secondo “che” è retto dallo stesso “ancor” a cui si riferisce il primo “che”: tutte le versioni dell'idillio edite in vita dell'autore – dapprima col titolo *La ricordanza* (in “Nuovo Ricoglitore” 1826; in *Versi*, Bologna 1826), poi con l'attuale

titolo (in *Canti*, Firenze 1831 e Napoli 1835) – recano infatti la lezione “ancor che triste e ancor che ‘l pianto duri” (Leopardi, 1999, p. 92n). Com’è noto, l’edizione napoletana dei *Canti* fu poi corretta dal poeta e dal Ranieri sotto sua dettatura. La correzione subita dall’ultimo verso di *Alla luna*, attestata nell’edizione fiorentina delle *Opere* (1845), è stata quindi tramandata fino a noi in virtù del fatto che proprio tale edizione è comunemente considerata depositaria della volontà ultima dell’autore.

Pur al prezzo di una minore perspicuità sintattica, Leopardi decide di modificare l’ultimo verso, mosso dall’esigenza stilistica di sostituire “pianto” con “affanno” – a scopi forse di mera *variatio* (“pianto” compariva già al verso 6), forse di poetica (“affanno” è più ‘vago’ e ‘indefinito’ di “pianto”), forse di entrambe. Qualunque sia stata la ragione della correzione, la lezione originaria dimostra inconfutabilmente che l’ultimo verso, pur grammaticalmente ambiguo, racchiude una doppia concessiva. Se mai servisse un’ulteriore conferma, la stessa idea sottesa ad *Alla luna* era stata espressa da Leopardi, nello stesso periodo di composizione dell’idillio, nella dedicatoria della canzone (mai pubblicata) *Per una donna inferma*: “[...] la rimembranza delle cose passate è cara, non solamente per quanto siano infelici, ma anche durando la stessa calamità” (Leopardi, 1981, p. 130n). Non si tratta insomma di un Leopardi masochista, che si augura che l’affanno duri, come nella tradizione traduttiva polacca, ma di un Leopardi che teorizza la dolcezza del ricordo, anche se triste e anche se la tristezza perdura.

Come è possibile che in Polonia non uno, ma quattro traduttori abbiano inteso l’ultimo verso in un modo così distorto? L’intera “serie traduttiva” di *Alla luna* qui considerata veicola la stessa interpretazione. In questo caso la paronomasia non è solo “traduttore traditore”, e neppure – con Gianfranco Folena (1994, p. 3) – “traduzione tradizione”, ma piuttosto la combinazione delle due: siamo di fronte a una tradizione di tradimento traduttivo. Proprio il suo carattere ricorrente ne fa un travisamento significativo.

I filologi lo definirebbero un “errore-guida”, catalogandolo come “errore congiuntivo”: tale è, per Paul Maas, quell’errore che, ripetendosi in diversi testimoni di un testo, rappresenta il segnale che esiste un rapporto stretto, una “relazione di dipendenza” (Maas, 2019, p. 61), fra

i medesimi. Nella tradizione polacca di *Alla luna* la ripetizione dell'errore è, con ogni probabilità, il segnale che ciascun traduttore ha letto una o più delle versioni che lo hanno preceduto, accogliendone la lezione. Il fatto che tutti replichino la stessa interpretazione usando parole leggermente diverse non fa che rafforzare l'ipotesi: la variazione potrebbe essere infatti subordinata alla necessità di non copiare.

L'approccio filologico non sembra tuttavia in grado di esaurire la problematicità del caso. La serie traduttiva polacca di *Alla luna* non presenta soluzione di continuità rispetto all'interpretazione errata dell'ultimo verso, il che costituisce un *unicum* nella ricezione di questa poesia fuori dall'Italia. Viene da chiedersi se, per affermarsi e soprattutto replicarsi, un'interpretazione del genere – ad opera peraltro di traduttori insigni, oltretutto di formazione filologica (all'italiana) e dunque abituati al dubbio e alla verifica – non necessitasse di condizioni particolarmente favorevoli nel contesto culturale di riferimento. Come è possibile che a un traduttore-filologo non sia venuto neppure un dubbio di fronte a un'interpretazione così grottescamente stereotipata? Com'è possibile che l'abbia replicata così acriticamente, senza sentire la necessità di sbirciare nelle note di una qualunque delle edizioni italiane più comuni dei *Canti*? I traduttori spesso attingono all'opera dei loro predecessori, la consultano, ma non per replicarla, bensì, al contrario, per distinguerse ovunque possibile. Qui è successo il contrario. Il caso è apparentemente inspiegabile nella sua entità; proprio per questo non possiamo esimerci dall'ipotizzare una qualche possibile spiegazione.

A me non interessa l'errore in sé, bensì le sue implicazioni ermeneutiche: come nasce un'interpretazione errata e quali conseguenze può avere nella ricezione di un testo. Nel processo interpretativo-comunicativo che caratterizza la traduzione, considero l'errore in relazione al contesto che lo rende possibile e, addirittura, come nel caso di *Alla luna*, fa di esso l'interpretazione canonica. L'errore può infatti essere studiato come un fenomeno sovra-individuale, che nasce sì nella mente del traduttore ma può trovare spiegazione, in parte almeno, anche nell'ambiente che lo circonda o nella tradizione che lo precede, e può riverberarsi nell'attività dei traduttori successivi, creando una tradizione interpretativa. Ci sono interpretazioni che ci dicono qualcosa solo del

traduttore e interpretazioni che ci dicono qualcosa anche del sistema di arrivo: gli errori interpretativi che si perpetuano di traduzione in traduzione trascendono spesso le scelte individuali, se non nella misura in cui queste derivano da un forte condizionamento collettivo. In prospettiva ermeneutica, dunque, anche un errore può risultare interessante quando è frutto di una interpretazione culturalmente condizionata o quando è all'origine di una serie interpretativa – che, nota bene, non necessariamente è fatta solo di traduzioni, bensì anche di riscritture, come nel caso delle filiazioni della poesia di Herbert *A Marco Aurelio* analizzate da Luigi Marinelli a partire dalla “lieve imprecisione” o “slittamento semantico” (Marinelli, 2007, p. 454) presente nella traduzione di Pietro Marchesani.

È evidente che la chiusa polacca di *Alla luna*, ripetuta con parole diverse in tutte le versioni, risponde a un'immagine stereotipata di Leopardi: quell'auspicio masochista restituisce una deformazione caricaturale dell'immagine del poeta di Recanati come cantore del *Weltschmerz*. Lo stereotipo ha una sua forza intrinseca, che si presta alla replica acritica. Il caso in questione è un esempio di come uno stereotipo possa influenzare un traduttore al punto da indurlo a interpretazioni distorte, che in forza del suo perdurare vengono poi replicate di traduttore in traduttore in modo acritico. Ma come è stato possibile che solo in Polonia quello stereotipo si perpetuasse in modo esclusivo? In nessun'altra tradizione traduttiva esso si è mai affermato, non in quelle, almeno, da cui i traduttori polacchi avrebbero potuto attingere l'errata interpretazione: non in quella tedesca, la prima in ordine temporale<sup>1</sup>;

---

<sup>1</sup> Si vedano le traduzioni ottocentesche di K.L. Kannegiesser (1837: *Gesänge des Grafen Giacomo Leopardi, nach der in Florenz 1831 erschienenen ...* – Giacomo Leopardi – Google Libri), R. Hamerling (1866: *Gedichte von Giacomo Leopardi Verdeutsch in den Wersmassen des Originals ...* – Giacomo Leopardi – Google Libri) e P. Heyse (1878: [https://gedichte.xbib.de/Leopardi\\_gedicht\\_014.+An+den+Mond..htm](https://gedichte.xbib.de/Leopardi_gedicht_014.+An+den+Mond..htm)). L'ultimo accesso a questi e ai successivi link è stato eseguito il 4 aprile 2022.

non in quelle inglese<sup>2</sup> o francese<sup>3</sup>, e neppure spagnola o portoghese-brasiliana<sup>4</sup>, o di altri paesi slavi<sup>5</sup>. Solo in quella polacca. Nella mia ricerca, pur non sistematica, ho trovato una sola versione, del Nobel spagnolo Juan Ramón Jiménez (1911)<sup>6</sup>, che sembra interpretare il finale come auspicio; sembra, perché la sintassi degli ultimi versi è piuttosto involuta, e comunque, in quanto travisamento singolo che non crea tradizione interpretativa, sarebbe solo l'eccezione che conferma la regola. L'interpretazione errata è sempre possibile, qui lo è tanto più in quanto grammaticalmente ammissibile, ma la peculiarità, nel caso polacco, non sta nell'errare ma nel perseverare; nel sorprendente perpetuarsi della medesima interpretazione; nel fatto che neppure a insigni traduttori, neppure a filologi abituati a interpretare testi complessi, sia venuto

---

<sup>2</sup> Dalla versione ottocentesca di Frederick Townsend (1887: <https://www.gutenberg.org/files/19315/19315-h/19315-h.htm>) fino a quelle più recenti di J.G. Nichols (1994: *The Canti: With a Selection of His Prose – Giacomo Leopardi – Google Libri*), E. Grennan (1997: <https://www.booksofart.org/giacomo-leopardi-alla-luna-to-the-moon/>), A.S. Kline (2003: *Giacomo Leopardi – opera omnia – to the moon – letteratura italiana (letteraturaoperaomnia.org)*) e F. Watson (2011: *Giacomo Leopardi's beautiful poem, "To the Moon" | Poetry Nook*).

<sup>3</sup> Dalle versioni ottocentesche di C.A. Sainte-Beuve (Leopardi. In *Portraits contemporains et divers*, t. 3. Paris: Didier, 1847, p. 103) e F.A. Aulard (1880: *Poésies et Œuvres morales (Leopardi)/Poésies/XIV – Wikisource*) a quelle tardo-novecentesche di M. Orcel (1994) e Sicca Venier (1999: <http://www.barapoemes.net/archives/2020/12/20/38716131.html>), a quella ancora più recente di R. de Ceccaty (2011: <https://jcmemo-34.blogspot.com/2015/06/poeme-alla-luna-leopardi-traduction-de.html>).

<sup>4</sup> Possiamo limitarci a traduttori tardo-novecenteschi spagnoli come R. Morales (<http://poemacadadia.blogspot.com/2012/04/alla-luna.html>) o brasiliani come F. Malavoglia (<https://lyricstranslate.com/en/alla-luna-para-lua.html>) e R. Suttana (<http://www.arquivors.com/leopardi.htm>).

<sup>5</sup> Per esempio, quella ceca di J. Vrchlický (*Básně Giacoma Leopardiho*, Praha: Grégr, 1976, pp. 56–57), quelle croate di F. Alfrević (G. Leopardi, *Izabrane pjesme*. Zagreb: Zora, 1951, p. 20) e di F. Čale (G. Leopardi, *Pjesme*. Zagreb: Durieux, p. 43), o quella russa di A. Achmatova (in G. Leopardi, *Lirika*. *Perevody z italjan'skogo A. Achmatovoj i A. Najmana*, Moskva: Izd. „Chudožestvennaja Literatura”, 1967, p. 36).

<sup>6</sup> P.L.L.de Guevara Mellado (ed.), *Leopardi en los poetas españoles*. Madrid: Huerfano y Fierro, 2005, p. 135.

il dubbio che il significato della *pointe* di *Alla luna* potesse essere un altro da quello tramandato dalle versioni precedenti. Non in un'insufficiente preparazione linguistica o filologica, non nell'abbaglio che può capitare anche al miglior traduttore, ma solo in termini culturali possiamo cercare una possibile spiegazione.

A fronte di quanto detto, non sembrerà arbitrario ricorrere addirittura alla psicologia dei popoli e all'inconscio dei traduttori per spiegare questa, come altre vicende traduttive. È un caso che una interpretazione del genere si sia affermata senza mai destare sospetti proprio in Polonia? In un paese che ha nel suo DNA il nobile valore della sofferenza e di tutti i suoi derivati? La mentalità polacca dall'Ottocento in poi si forma in un confronto costante con la sofferenza, individuale e collettiva, causata dalle tormentate vicende storiche della nazione oppressa, e presenta frequenti forme di sublimazione della medesima, trasformata in marchio di elezione: peraltro proprio termini come *martyrologia* o *cierpiętnictwo* creano non di rado problemi ai traduttori italiani, poiché si tratta di parole-concetto culturo-specifiche che riflettono fenomeni psicologici tipicamente polacchi. Mi sia concesso citare una poesia di Zbigniew Herbert dedicata proprio a un suo traduttore, *A Petar Vujičić*, nella quale Herbert termina il bilancio della sua esistenza affermando di aver avuto una vita stupenda, dopodiché aggiunge “*cierpiąłem*” (ho sofferto): la congiunzione subordinante è omessa, ma il nesso implicito è causale, non concessivo. Non divagherò troppo ricordando anche che proprio il più spietato e dissacrante critico della polonità e delle sue derive sofferenziali, Witold Gombrowicz (1969), non troverà di meglio da rimproverare a Dante se non una presunta incapacità di rappresentare adeguatamente la sofferenza. Mi pare insomma lecito esprimere la convinzione che la tradizione polacca di tradimento traduttivo riguardante il finale di *Alla luna* abbia trovato un terreno fertile in una cultura, come quella polacca, permeata da secoli di culto della sofferenza, tramandato nella memoria individuale e collettiva, in famiglia come a scuola. L'inconscio culturale dei traduttori ha giocato un ruolo determinante nell'affermarsi di questa serie interpretativa.

Esiste in realtà una versione diversa del verso finale: è quella di Janusz Kawecki, uscita nel 1938 su una rivista italo-polacca edita a Var-

savia negli anni precedenti lo scoppio della Seconda guerra mondiale. La traduzione di *Alla luna*, così come quella dell'*Infinito* e di altre poesie di Leopardi pubblicate nello stesso numero, non si distingue per valori artistici e non è mai confluita in un libro, ma l'interpretazione della *pointe* è corretta: “och, jakże błogo wracać między sprawy / przeszłości, choćby najpełniejsze smutku, / choćby aż dotąd ich smutek trwał z nami!” (Kawecki, 1938, p. 27). “Benché fino ad ora la loro tristezza duri con noi”, traduce Kawecki. La sua versione vide la luce nello stesso anno in cui fu pubblicata la silloge di Dickstein-Wieleżyńska contenente la prima traduzione di *Alla luna* apparsa in libro, ma è quest'ultima ad aver dato inizio alla tradizione interpretativa arrivata senza soluzione di continuità fino a noi. Tornando alla filologia, l'errore presente nell'intera serie delle versioni apparse in libri, separativo rispetto a quella prima isolata versione apparsa su rivista, dimostra che nessun traduttore successivo ha consultato la versione di Kawecki. La serie traduttiva di *Alla luna* è nata nel 1938 con una doppia possibilità interpretativa, ma solo una lezione si è affermata, quella errata.

### 3. CONCLUSIONI

Il traduttore gode di libertà condizionata. Condizionata dalla propria lingua, dalla propria cultura. Può però cercare, in una qualche misura, di andare oltre i condizionamenti: può forzare in parte la propria lingua per accogliere l'Estraneo, può introdurre elementi originali nella propria cultura. Ciò avviene quando sceglie la strada dell'innovazione e non della ridondanza (Balcerzan, 1968, pp. 77–82), ovvero della semplice replica di ciò che è già presente nella sua lingua-cultura; lingua, cultura, che sono soggette al cambiamento col passare del tempo, non di rado messo in moto proprio dalla letteratura tradotta (Even-Zohar, 2010).

Non si può dire che ciò sia avvenuto sinora nel caso delle traduzioni polacche dei due idilli suddetti. E così è stato sin dagli inizi, a ben vedere. La prima traduzione dell'*Infinito* presentava singolari trasformazioni tramite le quali il futuro traduttore della *Divina Commedia*, Edward Porębowicz, qui alla sua prima grande impresa traduttiva, “addomesticava” l'idillio, annullandone ogni alterità rispetto alla tradizione poe-

tica polacca. La prima cosa che balza agli occhi è l'introduzione delle rime: i leopardiani endecasillabi sciolti diventano endecasillabi rimati, sia pure in maniera irregolare. Sul traduttore preme una tradizione di poesia in rima che in Polonia, nel 1887, è ancora dominante, come dimostra il fatto che Pořebowicz non è l'unico ad agire così (Miszalska, 2015, p. 56). Si tratta dunque, per usare la terminologia di Balcerzan, di una traduzione "ridondante" rispetto al sistema poetico d'arrivo: l'elemento formale presente nel testo di partenza, ma estraneo al sistema di arrivo, anziché essere replicato in traduzione viene eliminato; il traduttore adatta la forma dell'idillio leopardiano rinunciando all'adeguatezza rispetto al testo di partenza e optando per l'accettabilità da parte del sistema d'arrivo. La seconda traduttrice, Dickstein-Wieleżyńska, riproduceva gli endecasillabi sciolti dell'originale, ma tradiva a sua volta nello stile – soprattutto nelle scelte lessicali (vari arcaismi uniti a bizzarri pseudo-arcaismi) e sintattiche – un evidente epigonismo rispetto all'epoca *młodopolska*; sappiamo d'altra parte che la raccolta era già pronta un quindicennio prima di essere pubblicata. I traduttori più recenti sono invece in linea con il loro tempo sia nello stile sia nella forma: da un lato ammodernano la lingua, dall'altro ricorrono a soluzioni metriche meno rigide, con irregolarità impensabili per Leopardi, ma oggi accettabili e frequenti nella prassi traduttiva. Kasprzysiak e Mikołajewski optano per un verso sciolto irregolare con prevalenza di endecasillabi, mentre Franczak adotta l'endecasillabo sciolto ad eccezione di due soli versi ipermetri, il primo e l'ultimo – e non è certo un caso che proprio nei luoghi più marcati del componimento egli sacrifichi la regolarità metrica a beneficio dell'efficacia della resa semantica.

Metro e stile si lasciano modellare dall'azione consapevole del traduttore più di quanto la lingua-cultura consenta con altri suoi elementi. Quanto mostrato nel caso dei due idilli è la dimostrazione implicita che occorre uno sguardo complessivo sulla traduzione che unisca elementi linguistici ed elementi culturali. In questo modo anche l'errore può essere spiegato in un contesto più ampio rispetto alla dimensione individuale e consapevole del singolo traduttore. Io stesso, altrove, sono arrivato a spiegare nel contesto alcuni *misreadings* dell'opera di Leopardi (Ceccherelli, 2009). Se un'interpretazione è stata possibile, significa che



ve n'erano le premesse: vuoi nella volontà dell'autore, vuoi nel dettato dell'opera, vuoi nell'orizzonte ricettivo del traduttore. Il traduttore è il primo lettore di un testo nella sua cultura; la sua opera di mediazione trasmette non solo la *intentio auctoris* e la *intentio operis*, ma anche la propria *intentio lectoris*, e la specificità di quest'ultima sta, in generale, nel suo carattere mutevole nel tempo e sempre potenzialmente centrifugo rispetto all'elemento autoriale e all'elemento testuale. La *intentio interpretis* è una forma specifica di *intentio lectoris*: è anch'essa mutevole, soggetta al movimento storico; e anch'essa, nella misura in cui dipende dal contesto e dal sistema di significazione in cui avviene la ricezione, può mostrare segni di arbitrarietà ermeneutica – il lettore-traduttore può, cioè, far dire al testo cose che esso non intendeva dire. È esattamente ciò che avviene nelle versioni polacche di *Alla luna*. Prevalere in esse non la *intentio auctoris*, che lo studio delle varianti testuali mostra coincidere con una frase concessiva, con un “ancorché” e non un “che” ottativo; e nemmeno la *intentio operis*, giacché il masochismo non è “ciò che esso [il testo] dice in riferimento alla propria coerenza contestuale” (Eco, 1995, p. 22), ma piuttosto una sovrainterpretazione originata da uno stereotipo; quanto esse tramandano è piuttosto una peculiare, travisante *intentio interpretis*, che poi altro non è che una variante specifica di quella *intentio lectoris* che Eco definisce come “ciò che il destinatario vi [scil. nel testo] trova in riferimento ai propri sistemi di significazione e/o in riferimento ai propri desideri, pulsioni, arbitrii” (Eco, 1995, *ibidem*).

## BIBLIOGRAFIA

- Balcerzan, E. (1968). *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Berman, A. (1997). *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica* (translated by G. Giometti). Macerata: Quodlibet.
- Berman, A. (2003). *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* (translated by G. Giometti). Macerata: Quodlibet.
- Ceccherelli, A. (1998). Giacomo Leopardi e la “Giovane Polonia”. Della presenza e degli usi. In K. Jaworska (Ed.), *La Polonia, il Piemonte*

- e l'Italia. Omaggio a Marina Bersano Begey* (pp. 193–218). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Ceccherelli, A. (2009). "Forme d'attenzione": sulla fortuna dell'opera di Leopardi in Polonia nell'Ottocento. In P. Salwa, & S. Redaelli (Eds.), *L'Europa delle nazioni e delle nazionalità – idee e ideologie ottocentesche in Italia e nell'Europa centrale e orientale* (pp. 85–93). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper.
- Cieśla, H., Jamrozik, E., & Sikora Penazzi, J. (2002). *Wielki słownik włosko-polski*, vol. 2. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Eco, U. (1995). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Even-Zohar, I. (2010). La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario. In S. Nergaard (Ed.), *Teorie contemporanee della traduzione* (pp. 225–238). Milano: Bompiani.
- Folena, G. (1994). *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi.
- Gombrowicz, W. (1969). *Su Dante* (translated by R. Landau). Milano: Sugar-Co.
- Gurgul, M., Klimkiewicz, A., Miszańska, J., & Woźniak, M. (2003). *Polskie przekłady włoskiej poezji lirycznej od czasów najdawniejszych do 2002 roku. Zarys historyczny i bibliograficzny*. Kraków: Universitas.
- Kłos, A., & Wilczak, M. (2021). Patriotka wielu ojczyzn, mediatorka, translaborantka. O Julii Dickstein-Wieleżyńskiej i jej życiu z przekładem. *Porównania*, 28 (1), 391–419.
- Lacan, J. (2013). Piccolo discorso all'ORTF [1966]. In A. Di Ciaccia (Ed.), *Altri scritti* (pp. 221–226). Torino: Einaudi.
- Lefevre, A. (1982). Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature. *Modern Languages Studies*, 12, 3–20.
- Leopardi, G. (1887). *Wybór pism wierszem i prozą* (p. 36) (translated by E. Porębowicz). Warszawa: Nakład i Druk S. Lewentala.
- Leopardi, G. (1938). *Poezje* (p. 57, 60) (translated by J. Dickstein-Wieleżyńska). Warszawa: Instytut Wydawniczy "Biblioteka Polska".
- Leopardi, G. (1938). *Do księżycy* (p. 27) (translated by J. Kawecki). *Polonia-Italia*, 1–2. Retrieved from <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/386820/edition/368004/content>.
- Leopardi, G. (1981). *Canti* (edited by F. Bandini). Milano: Garzanti.
- Leopardi, G. (1990). *Pieśni* (p. 21) (translated by S. Kasprzysiak). Warszawa: Maj.
- Leopardi, G. (1990). *Pieśni* (p. 27) (translated by J. Mikołajewski). Warszawa: Maj.

- Leopardi, G. (1999). *Canti* (edited by L. Felici). Roma: Newton & Compton.
- Leopardi, G. (2000). *Nieskończoność. Wybór Pieśni* (pp. 57, 63) (translated by G. Franczak). Warszawa: Wydawnictwo Teta Veleta.
- Leopardi, G. (2019). *Pieśni. Canti* (pp. 41, 47) (translated by S. Kasprzysiak). N.p.: Czuły Barbarzyńca Press.
- Maas, P. (2019). *La critica del testo* (edited by G. Ziffer). Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Marinelli, L. (2007). La fragile pace di Marco Aurelio. In A. Romanovic, & G. Politi (Eds.), *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia* (pp. 445–467). Lecce: Pensa Multimedia.
- Mikołajewski, J. (1997). *Radość rozbitków. Antologia poezji włoskiej dwudziestego wieku*. Izabelin: Świat Literacki.
- Mikołajewski, J. (2016). *Pieśni stworzeń. Nieco przekładów z dawnej poezji włoskiej* (pp. 69, 70). Rzeszów: Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu.
- Miszalska, J. (2015). „Io nel pensier mi fingo” sotto le penne polacche. Breve storia dell’*Infinito* in veste polacca. In A. Tylusińska-Kowalska (Ed.), *Io nel pensier mi fingo... Omaggio a Joanna Ugniewska* (pp. 51–58). Warszawa: DiG.
- Tabakowska, E. (2001). *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Kraków: Universitas.
- Trzeciak, M. E. (2017). Una femminista traduce Leopardi: il caso di Julia Dickstein-Wieleżyńska. *Rivista di Letteratura Italiana*, 2, 155–163.
- Ugniewska, J. (1991a). La “ricezione” del Leopardi nell’Ottocento polacco. In *Elogio della poesia. Saggi leopardiani* (pp. 128–134). Warszawa: UW Wydział Neofilologii.
- Ugniewska, J. (1991b). *Giacomo Leopardi*. Warszawa: PWN.
- Ungaretti, G. (2019). *Radość katastrof* (translated by G. Franczak). Kraków: Lokator.
- Venuti, L. (1999). *L’invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione* (translated by M. Guglielmi). Roma: Armando editore.
- Zagajewski, A. (2019). Posłowie. In G. Leopardi, *Pieśni. Canti* (pp. 199–207). N.p.: Czuły Barbarzyńca Press.
- Zublena, P. (2010). L’infinito qui. Deissi spaziale e antropologia dello spazio nella poesia di Leopardi. In C. Gaiardoni (Ed.), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani* (pp. 365–376). Firenze: Leo Olschki.

**Riassunto:** L'articolo prende in esame le "serie traduttive" polacche di due idilli di Leopardi: *L'infinito* e *Alla luna*, concentrandosi su alcuni fattori linguistici e culturali che condizionano i traduttori, indirizzando le loro scelte. In particolare, nell'*Infinito* si nota una difficoltà a rendere l'alternanza dei dimostrativi "questo" e "quello" e la metafora chiave del "naufragare": in entrambi i casi la lingua polacca pone ostacoli in termini di rappresentazione mentale suggerita dai presunti equivalenti lessicali, con la conseguenza che la scena costruita dai traduttori fatica a porsi come equivalente rispetto alla scena costruita dall'autore. Nelle versioni polacche di *Alla luna* colpisce invece la tradizione interpretativa riguardante l'ultimo verso: il secondo "che" di "ancor che triste e che l'affanno duri" è infatti inteso da tutti i traduttori in senso ottativo – come un auspicio. Dopo aver mostrato, tramite la variantistica, che l'*intentio auctoris* prevede inequivocabilmente una frase concessiva e che l'*intentio operis* non ammette lo stereotipo del masochismo (degenerazione del *topos* di Leopardi cantore del *Weltschmerz*), l'articolo si concentra sulla *intentio interpretis* (forma specifica di *intentio lectoris*), ipotizzando che all'origine di tale tradizione di tradimento traduttivo vi sia non solo la probabile dipendenza di ogni versione da una o più di quelle che la precedono (come è il caso di quelli che la filologia testuale chiama "errori congiuntivi"), ma anche – a fronte dell'assenza di tale tradizione interpretativa in altre lingue e culture – un'inconscia predisposizione mentale dei traduttori polacchi ad accettare un simile travisamento; predisposizione le cui radici sono da cercare nella storia della cultura polacca quale si è andata formando – e deformando – a partire dall'Ottocento, soprattutto in riferimento al ruolo che in essa occupa da allora il culto della sofferenza.

**Parole chiave:** Giacomo Leopardi in Polonia, rappresentazione mentale, cognitivismo e traduzione, stereotipi in traduzione, *intentio interpretis*