

ALINA KREISBERG (WARSZAWA)

## TRADURRE I CROMONIMI DI BRUNO SCHULZ

### TRANSLATING COLOURS IN BRUNO SCHULZ'S PROSE

### TLUMACZENIE NAZW BARW W PROZIE BRUNONA SCHULZA

Bruno Schulz's prose is often defined as colourful. This attribution, rather than indicate a special high frequency of colour terms, is due to their very particular use connectible with the author's sensibility of draftsman. This attribution, rather than indicating the great frequency with which they occur, refers more to the very particular use Schulz makes of them. Schulz's use of colour terms should be seen as part of the great sensitivity he uses in constructing his text. The paper deals with the difficulties which Schulz's stylistic choices can create in the Italian translation. Such difficulties are mainly due to the different structure of the semantic field of colours in the two languages, both on the level of denotations and connotations.

Key words: Schulz, translation, colour terms, linguistic structure of the semantic field, stylistic choices

Nonostante l'affermazione di T. Breza (1972:383) secondo cui "il linguaggio di Schulz meriterebbe una piccola dissertazione", l'ampio panorama bibliografico schulziano è incentrato principalmente sui condizionamenti biografici della sua opera, sulle sue parentele artistiche, sia letterarie sia pittoriche, e sul suo retaggio nell'arte contemporanea, mentre scarseggiano le analisi basate su elementi non tanto contenutistici quanto formali. Anche i tre bei saggi apparsi di recente nel catalogo della mostra "Bruno Schulz – Rzeczywistość przesunięta" (Bruno Schulz – La realtà sfasata), curata dal Museo della Letteratura di Varsavia, trattano del rapporto tra centro e periferia, dei legami della produzione figurativa schulziana con l'arte europea, del riflesso nella sua opera dell'imminente apocalisse bellica, sorvolando completamente sui mezzi espressivi della sua prosa. Certo, il peculiare stile dello scrittore, considerato "uno strumento per mostrare un mondo alternativo e raggiungere il fondo del mistero" (Herling-Grudziński, Bolecki 1997:146) non manca di colpire i lettori, ma persino J. Ficowski (1975), uno dei suoi maggiori conoscitori, si è limitato a rilevare la frequenza dei forestierismi nella prosa di Schulz (che, naturalmente, non possono essere resi come tali nelle traduzioni verso le lingue romanze cfr. *ingrediencja, ele-*

*phantiasis, interlokutorka, antecedens, lineatura*) e il ricorrente uso delle similitudini. Un maggior numero di studi di taglio più formale è raccolto nel volume *Studia o prozie Brunona Schulza* (1976), pubblicato dall'Università Slesiana. La tematica stilistica è stata affrontata anche da J. Jarzębski (1989) nel saggio introduttivo all'edizione della Biblioteca Nazionale. L'unico, tuttavia, a tentare un'analisi testuale *sensu stricto* della prosa di Schulz è stato K. Stala (1994), che ha messo in risalto i topoi dell'ipertrofia della realtà materiale, della profondità e della lucentezza.

Tutti gli autori degli studi consultati insistono certo sulla ricchezza visionaria dello stile di Schulz. A. M. Ripellino, ad esempio, (1991: X) definisce i racconti di Schulz come “un album di abbaglianti quadretti a colori (...) Il professore di disegno tramuta in meraviglioso il grigiore e la consuetudine di Drohobycz”, nessuno però si pone la domanda con quali mezzi formali lo scrittore raggiunga il suo effetto di arcobaleno. In un'occasione precedente (cfr. Kreisberg 2001) mi sono chiesta fino a che punto il termine “prosa colorata”, un po' abusato in riferimento a diversi autori, nel caso di Schulz, possa essere interpretato letteralmente, nel senso della semplice frequenza testuale dei termini cromatici.

Anche in una prima rapida lettura della prosa di Schulz colpisce la distribuzione iniqua dei termini di colore o, più esattamente, degli stilemi basati su termini di colore.

Dopo l'esplosione cromatica dell'*Agosto* (per quanto si tratti piuttosto di una policromia apparente: i cromonimi vengono usati per lo più in modo metaforico o metonimico), nei capitoli successivi, i termini di colore si diradano, sostituiti per lo più dal generico *kolorowy, różnokolorowy, barwny* ‘colorato, multicolore, variopinto’. Nel primo capoverso degli *Uccelli* (p. 53) riscontriamo, sì, *źólte dni, dachy czarne lub rdzawe, zrudziła ziemia* (esempio su cui mi riservo di tornare), *mętnoźólte smugi świtu* (*giorni gialli, tetti neri o color ruggine, la terra arrossata, raggi giallognoli dell'alba* p. 18), ma a questi quattro termini cromatici veri e propri fa da contrappeso la parola *czarny*, ripetuta ben quattro volte, cui s'accompagna l'aggettivo *ciemny*, usato una volta. Via dei Coccodrilli, il preannuncio della una nuova epoca industriale, è caratterizzata esplicitamente dalla mancanza di colori:

„brak barw, jak gdyby w tym tandetnym, w pośpiechu wyrosłym mieście nie można było sobie pozwolić na luksus kolorów. Wszystko tam było szare jak na jednobarwnych fotografiach [...]” (p. 103).

“La mancanza dei colori, come se in quella città mediocre, cresciuta in fretta, non ci si fosse potuti permettere quel lusso. Tutto là era grigio come nelle fotografie monocolori” (p. 61).

Cinque anni dopo, tutto il mondo del *Sanatorio* sarà avvolto nel buio e nella penombra. Persino nella descrizione degli uccelli esotici, quasi “covati” dal padre – mago nella strenua lotta contro il grigiore della quotidianità (*Gli uccelli*) o in quella degli straccetti e ritagli di stoffa che accompagnano il rito di vestizio-

ne del manichino, elevato ad una sorta di divinità sartoriale (*I manichini*), alla cui coloratezza si contrappongono il nero, il grigio o il pallido circostanti, con i loro diversi sinonimi funzionali, i cromonimi veri e propri sono rari. Fatto tipico di Schulz, i termini di colore veri e propri, porpora, zaffiro, verde rame, argento, caratterizzano solo gli uccelli immaginari che prendono il volo dai volumi di ornitologia.

Ora, il fatto non può non far pensare all'altro settore dell'attività schulziana, quello figurativo, composto prevalentemente da disegni e incisioni, specialmente nel periodo letterario (i pastelli e l'unico olio pervenutoci risalgono agli anni '20): nella grafica monocromatica i colori possono essere, sì, segnalati da un gioco di grigi, ma l'opposizione tra le varie tinte è irrimediabilmente perduta. Come nella grafica, la saturazione del grigio diventa equivalente del colore: il grafico Schulz opera una auto trasmutazione, una sorta di ekphrasis, riflesso di una costante nella sensibilità dell'artista.

Visto l'argomento del nostro incontro, ho pensato di affrontare questa volta il tema di come il particolare modo di Schulz di affrontare il colore, o meglio, la dimensione visiva, sia stato reso nella versione italiana della sua opera, tra l'altro scorrevole e godibile. La mia intenzione non è stata quella di "correggere" la traduzione, ovvero di suggerire soluzioni alternative a quelle scelte dai traduttori<sup>1</sup>, ma semplicemente di esaminare alcuni casi in cui gli scarti rispetto all'originale sono frutto della mancanza di isomorfismo tra i due sistemi linguistici ed altri, dovuti a decisioni più o meno motivate, ma comunque dettate all'arbitrio individuale.

La stessa opera più famosa di Schulz, *Sklepy cynamonowe – Le botteghe color cannella*, contiene nel titolo un cromonimo o presunto tale. Presunto, in quanto per l'aggettivo polacco l'interpretazione cromatica non s'impone per prima. R. Tokarski (1995:197) annovera *cynamonowy* tra i cromonimi non basici, subordinato al basico *brązowy*. Il termine "cromonimo basico" richiede qualche parola di spiegazione. Tra i cromonimi, infatti, alcuni posseggono lo status speciale di "termini basici", individuato in base ad alcuni criteri misti, di carattere morfologico, distribuzionale e psicologico: il significato non deducibile da quello dei loro elementi costitutivi (per cui non saranno basici ad es. i termini *malva* o *smeraldo*, come neppure *grigioverde*), la mancanza di rapporti di iponimia con altri termini cromatici (cfr. *zafferano*, *cremisi*), la combinabilità sintattica non soggetta a restrizioni (cfr. *bigio*, *castano*) e la rilevanza psicologica condivisa da tutti i parlanti.

*Inny słownik języka polskiego* di Bańko solo al secondo posto definisce *cynamonowy* come termine di colore, dando per prima la definizione "contenente cannella". Anche nel dizionario di Szymczak il significato cromatico dell'agget-

---

<sup>1</sup> Uso il plurale, sebbene la versione italiana dei testi citati sia uscita dalla penna di A. Vivanti Salmon.

tivo viene dato come secondo, preceduto da quello semplicemente relazionale ‘contenente la cannella’: *wino cynamonowe*, o relativo ad altre esperienze sensoriali collegate alla sostanza aromatica: *smak, zapach cynamonowy* (‘sapore, profumo di cannella’). Apparentemente, i dubbi circa lo statuto cromatico del termine vengono dissipati dallo stesso autore nel capitolo che riprende il titolo del libro: “*Sklepy cynamonowe: Nazywam je sklepami cynamonowymi dla ciemnych boazeryj tej barwy, którymi są wyłożone.* (p. 93)” (*Io le chiamerò botteghe di cannella, dal colore delle brune boiseries che le rivestono* p. 51).

La soluzione proposta nella versione italiana mi sembra interessante: nei due titoli l’accezione cromatica del termine, in mancanza di un aggettivo derivato corrispondente a quello polacco, capace di renderne l’ambiguità, viene esplicitata, tuttavia nel corpo del testo troviamo *botteghe di cannella*. L’adozione di due soluzioni diverse può essere giustificata in quanto *le botteghe di cannella* nel titolo avrebbero dato adito alla troppo scontata, ed erronea nel contesto, associazione con le espressioni tipo *negozio di scarpe* o *di dischi*. Per quale motivo dunque non ripeterla nel testo? La soluzione della Vivanti Salmon, a parte il desiderio di evitare una ripetizione, appare giusta alla luce del passo successivo:

„Słabo oświetlone, ciemne i uroczyście ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidła, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów.” (ibidem)”

“Fiocamente illuminati, scuri e solenni, i loro interni odoravano intensamente di vernici, lacca, incenso, aromi di terre lontane e merci rare.” (ibidem).

Le sensazioni evocate sono dunque di carattere non cromatico, ma olfattivo. La traduttrice si è trovata di fronte ad una insuperabile aporia, simile a quella che ha indotto i traduttori tedesco e polacco di Svevo ad optare per il titolo *Zeno Cosini*, nell’impossibilità di rendere il doppio significato della parola *coscienza*.

Non vi è tuttavia da escludere un’altra chiave a favore dell’interpretazione cromatica dell’aggettivo *schulziano*: l’ebreo polacco Schulz è certamente un *homo austriacus*, un galiziano legato a Vienna e alla polacca Leopoli, lettore di filosofi tedeschi e polacchi, influenzato dalla pittura austriaca e polacca (e, alle parentele pittoriche citate da Cataluccio, aggiungerei le citazioni goyesche che del resto non erano sfuggite a St. I. Witkiewicz, nella sua intervista con Bruno Schultz); non va dimenticato tuttavia che Drohobycz si trova (o comunque si trovava all’epoca) in una regione linguisticamente mista, dove il polacco e lo jiddish convivevano con l’ucraino e il russo, subendone le contaminazioni (cfr. M. Brzezina 1986). Ora, proprio in russo funziona l’indubbio cromonimo *коричневый*: la definizione lessicografica recita “цвета корицы, молотого жареного кофе, темного бурo-желтого цвета” ‘color della cannella, del caffè tostato macinato, grigio-giallo scuro’ (cfr. Černych 1994) con la precisazione “solo slavo-orientale” e fornendo *brązowy* come equivalente polacco. Anche il Dizionario di Kovaliev per *коричневый*: fornisce come equivalente italiano *marrone*. Naturalmente, nel caso di uno stilista della finezza di Schulz, si può escludere a priori un calco:

c'è da supporre piuttosto un'estensione cosciente del significato dell'aggettivo polacco nella direzione suggerita dalla semantica del suo quasi equivalente russo.

Mi limiterò ad un occasionale confronto dei casi dove ho riscontrato distanze maggiori tra i due testi, citando altri due esempi dell'intraducibilità del testo schulziano, o meglio dell'impossibilità di renderne la pienezza polisemica, entrambi attinti alla bellissima descrizione dei quadri di scuola napoletana conservati nel museo dei padri basiliani:

„Na obrazach neapolitanskiej szkoły starzeje się bez końca popołudnie smagle i wędzone, jakby widziane przez ciemną butelkę.” (Druga jesień p. 250-1)

“Nei quadri di scuola napoletana invecchia senza fine un pomeriggio bruno, affumicato, quasi visto attraverso una bottiglia scura.” (Il secondo autunno p. 190)

Nel testo originale si ha una violazione più forte delle restrizioni selettive, in quanto l'aggettivo *smagły* appartiene a quella che definisco come categoria di “cromonimi specifici” (cfr. A. Kreisberg 2001), ovvero può riferirsi ai determinati esclusivamente +HUM, comportando per giunta una lieve valutazione positiva<sup>2</sup>. Si tratta pertanto di una metonimia rispetto alla descrizione dei personaggi, di carnagione meridionale, che popolano la scena e, al tempo stesso, di un esempio di antopomorfizzazione, frequente nell'immaginario di Schulz. Il repertorio lessicale italiano non ha mezzi per rendere lo stesso effetto: sebbene *bruno* abbia delle restrizioni selettive, non potendo combinarsi con nomi di artefatti, esse non sono tuttavia altrettanto rigide come per *smagły* polacco. In alcuni casi, come quello di *smagła karnacja* il corrispondente italiano potrebbe essere rappresentato da *oliva-stro*, certamente da scartare nel contesto a causa della sua sfumatura leggermente peggiorativa, legata probabilmente alla struttura morfologica dell'aggettivo italiano (il suffisso –*astro*), cui manca invece la connotazione di ‘esotismo’ che la parola *smagły* poteva evocare nella realtà di Drohobycz.

Dopo una bella e traducibilissima metonimia: “*I dlatego tak blahe są uśmiechy i gesty złotych rybaczek* (p. 250)” (Ed è per questo che sono così futili i sorrisi e i gesti delle pescatrici dorate p. 190)<sup>3</sup>, con il significato di ‘inondate dalla luce dorata’ o ‘dalla pelle dorata’, arriva un altro scoglio: “...w tym kraju bez powagi i bez rzeczywistości wyplaskują małe Turczynki pulchnymi rękami miodowe placki...” (...in quel paese senza peso né realtà, piccole turche impastano con le loro mani grassocce dolci al miele...). *Miodowy*, per la sua natura aggettivale, ammette la doppia interpretazione: aggettivo relazionale o cromonimo, ambiguità bellissima nella descrizione di un quadro che non può che suscitare sensazioni

<sup>2</sup> Cfr. l'impossibilità o comunque la scarsa accettabilità delle combinazioni come \*/? *brzydki i smagły, otyły i smagły*.

<sup>3</sup> Per quanto avrei preferito ‘le pescivendole’, cui i successi di varie commedie di ambientazione partenopea hanno tolto in gran parte la sfumatura peggiorativa, o ‘le venditrici di pesce’: *rybaczka*, infatti, detto marginalmente, in polacco, indica anche la moglie del pescatore e quindi, vista la rigida distribuzione dei ruoli sociali, colei che provvede a smerciare il pescato.

esclusivamente visive; anche optando in italiano per l'aggettivo *melato* il valore cromatico andrebbe comunque perso.

Le difficoltà sistemiche nella traduzione, come si è visto nel caso di *smagły*, non si limitano ai soli termini che ammettono una doppia interpretazione: cromatica e relazionale. Serva da esempio il seguente passo: „*Złote ściernisko krzyczy w słońcu jak ruda szarańcza* (p. 40)” (*Le stoppe dorate stridono al sole come fulve cavallette* p. 5).

Il clima dominante del passo è quello della minaccia: se l'aggettivo „colorato” applicato alla prosa di Schulz può essere oggetto di contestazioni, la sua immaginazione rimane sempre dominata da percezioni sensoriali (“una prosa sensuale” secondo Ficowski *cit.*: 60). L'allitterazione delle consonanti di suono stridente, sibilanti e affricate, suoni „sgradevoli” e di bassa frequenza in italiano, avrebbe richiesto una inventiva non indifferente da parte del traduttore. Ma al di là dell'effetto sonoro, un'altra difficoltà è rappresentata dal termine *rudy* del testo originale. Si tratta di un cromonimo specifico che può riferirsi principalmente ai capelli umani e al mantello di alcuni mammiferi (cfr. l'impossibilità di \**rudy lew, koń*). Ogni violazione di tali restrizioni semantiche – laddove come per *tycjanowski, ziemisty*, tanto per limitarmi a qualche esempio scelto a caso, esso non sia semplicemente inimmaginabile – dà luogo ad espressioni metaforiche più o meno inusuali che solo in alcuni casi tendono alla sclerotizzazione: questo è il caso di *plowe kłosy zbóż, płowy piasek, ryże pola*, e forse anche *rude liście, ruda glina*. In italiano si può includere nella serie gli aggettivi *biondo, bruno* la cui combinabilità con determinati “non-umani”, per altro assai limitata (*il biondo Tevere, la terra bruna*), sembra comportare una sfumatura di metafora. È questo, appunto, il caso di *fulwo*, usato nella traduzione, riferibile per lo più alla criniera o al manto di alcuni animali. Da questo punto di vista dunque la scelta della traduttrice appare più che giusta, anzi l'unica possibile. L'unica, in quanto allo specifico *rudy* in polacco corrisponde in italiano, prescindendo dai termini dialettali, il generico *rosso (di capelli)*. A questo punto, tuttavia, non si può non pensare a tutta la serie di associazioni negative legate alla capigliatura rossa (Giuda, traditore, strega, ebreo): non a caso, in entrambe le lingue (come nelle altre della nostra cerchia culturale), il termine non compare mai tra le sfumature delle tinture per capelli, sostituito da locuzioni quasi sinonimiche più o meno fantasiose. *Ruda szarańcza* di Schulz suggerisce in modo diretto un'atmosfera di pericolo imminente, accentuato ulteriormente dal carattere collettivo del sostantivo che, in modo più marcato del suo equivalente italiano, si associa ad un flagello. La traduzione, per quanto corretta, si limita a riprodurre il significato denotativo dell'originale, senza renderne il senso connotativo. Si tratta certo di una banalizzazione, banalizzazione però dovuta semplicemente alla diversità dei repertori lessicali delle due lingue. La stessa riflessione si applica all'esempio precedentemente citato *zrudziąta ziemia* reso come *terra arrossata*: l'aggettivo polacco s'associa fortemente al concetto di arsura e, di conseguenza, di aridità.

*Arrossato* ne rende correttamente il valore di stato non permanente, dovuto ad un cambiamento, ma limitatamente al significato cromatico.

La tendenza generale del polacco a marcare maggiormente la distinzione tra gli stati passeggeri e le caratteristiche permanenti (cfr. *zdenerwowany/nerwowy, jest ładny/wygląda ładnie*) può essere fonte se non di difficoltà, almeno di scarti traduttologici: “... z poczerwieniałej, **ciemniejcej** od gniewu twarzy (p. 41)” (...dal volto arrossato, **fosco** di collera p. 6).

L'esempio di una perdita, dovuta alla stessa struttura lessicale delle due lingue si ha nel passo: “...niechlujna, babska bujność sierpnia [...] rozpanoszyła się [...] wybujalymi ozorami mięsistej zieleni (p. 41)” (...l'esuberanza dell'agosto, immonda esuberanza di femmina, esplodeva in [...] lingue lussureggianti di vegetazioni carnose p. 5).

Nel testo originale, il valore cromatico di *zieleń* è in forte contrasto con le associazioni evocate da *ozory* e *mięsisty*, contrasto affievolito con l'uso di *vegetazione*, obbligato nell'italiano moderno, mentre avrebbe trovato il perfetto corrispondente dell'ormai obsoleto *verdura/verzura*, usato per indicare genericamente il verde della natura.

Ho rilevato tuttavia alcuni casi per cui sarebbe più difficile trovare una giustificazione per lo scarto dall'originale. Si veda il caso apparentemente semplice della bellissima descrizione di una ragazza minorata “*blada jak oplatek i cicha jak rękawiczka, z której wysunęła się dłoń* (p. 42)” resa in italiano “*bianca come un'ostia e silenziosa come un guanto da cui sia stata sfilata la mano* (p. 7)”. Un scoglio traduttologico difficilmente superabile è dato dall'impossibilità di trovare in italiano un corrispondente esatto di *oplatek*: la prima accezione, quella connessa ai riti natalizi, è di ambientazione rigorosamente polacca. La seconda, leggermente obsoleta, dell'involucro di fior di farina di polveri medicinali (cfr. *chinina w opłatku*), è condivisa anche dall'italiano *ostia*, tuttavia, visto il significato precipuamente liturgico del termine *ostia*, esso appare leggermente stridente sotto la penna di uno scrittore così profondamente immerso nella realtà ebraica. Certamente l'identità ebraica di Schulz è molto più marcata nella sua opera figurativa. Per un lettore contemporaneo polacco, “l'ebraicità” si riduce al clima generale della sua prosa, intriso di malinconia sensuale, mentre i rari accenni diretti alle usanze ebraiche, del tipo “*dni stwardniały [...] jak zeszłoroczne bochenki chleba* (p. 3)” (*Le giornate s'indurivano [...] come tozzi di pane dell'anno passato* p. 18), espressione probabilmente legata all'obbligo di ripulire la casa, nel periodo prepasquale, di ogni residuo di farinacei, sfuggono alle sue capacità di decifrazione. Tuttavia viene da interrogarsi sull'opportunità di ricorrere eventualmente ad un altro tipo di paragone. Sul carattere fisso della similitudine *blada jak oplatek* i pareri degli informanti polacchi sono discordi. La scelta di sostituire il bello e originale *blady* ‘pallido’ con il banale bianco, da associazione lessicografica prototipica (*biały jak mleko, śnieg* in Szymczak, *bianco come gesso, avorio (sic!), latte, alabastro* (Garzanti 1987) sembra totalmente immotivata.

Come si è detto, nel testo delle *Botteghe*, il colore vero e proprio compare piuttosto raramente e con accezioni particolari. Al non-colore dell'ambiente si oppone il rossore dei corpi: le mani rosse dei commessi nei *Manichini*, il padre che arrossisce di vergogna nel *Trattato*, indice di stati dovuti al disagio fisico o psicologico.

I cromonimi ricompaiono, sebbene meno numerosi, nel capitolo *Botteghe color cannella*, ma solo in riferimento allo scenario teatrale, l'essenza stessa dell'artificio

„bladoniebieska kurtyna, jak niebo jakiegoś innego firmamentu. Wielkie, malowane maski różowe (...) trzepotały czerwonymi powiekami, kolorowe wargi szeptały coś bezgłośnie.” (p. 91)

“Immenso sipario azzurropallido, come il cielo di un altro firmamento. Grandi maschere dipinte, rosee e paffute (...) sbattevano le palpebre rosse, le labbra colorate sussurravano silenziosamente.” (p. 50).

La vera notte invernale attraversata dal piccolo Bruno – Józef, sebbene sormontata da un firmamento colorato, torna ad essere bianca e nera, o tutt'al più argentea.

La rinuncia più dichiarata al colore si ha nella *Primavera*, nel capitoletto XX dedicato alla descrizione della bambina dal “sangue disciplinato” (p. 139) Bianka (e la scelta del nome non è certamente casuale), sempre biancovestita, l'esotica principessina, che affascina il narratore-fanciullo: “*Bianka jest cała szara. Jej śniada cera ma w sobie jakby rozpuszczoną ingrediencję wygasłego popiołu.*” (p. 139)” (Bianka è tutta grigia. La sua carnagione scura ha in sé come un ingrediente diluito di cenere spenta p. 191).

Bianka abita una villa bianca: “*Willa spała z zapuszczonymi żaluzjami, świecąc kredową białością w bezgranicznej martwocie szarej aury* (p. 195)” (La villa dormiva con le gelosie abbassate, rilucendo di un biancore di gesso nella morte sconfinata dell'aura grigia p. 143).

Nelle “linee mosse e ricercate di calcata eleganza” liberty si nasconde “un intero mazzo di sfavili colorati”. E di nuovo ci troviamo di fronte ad un procedimento affine a quello della grafica: la linea diventa un equivalente di colore.

Qual è il significato di bianco in Schulz? Tokarski (1995:43–44) osserva giustamente come le sue connotazioni non si esauriscano in quelle della purezza e innocenza. L'associazione più frequente per il polacco medio è quella del gelo invernale (lo stesso significato di morte, o, semplicemente di mancata realizzazione, si ritrova del resto anche nell'espressione italiana *matrimonio bianco*, *omicidio bianco*; da osservare che nella tradizione popolare serba invece *bela nedela* indica l'ultima settimana precedente la quaresima, conformemente all'antico simbolismo luttuoso del BIANCO, particolarmente marcato nella cultura cinese). L'amore infantile di piccolo Bruno ha un che di spettrale, il che tuttavia non arreca difficoltà alla traduzione.



Il bianco abbacinante (l'aggettivo ricorrente in Schulz: la luce comporta di frequente l'impossibilità di vedere) trova però il suo sinonimo funzionale nel giallo e nel dorato. Si tratta di due termini polacchi che, secondo Tokarski (1995: 106 et segg.), si contendono lo status di cromonimo di base. Tokarski, infatti, contesta per il polacco il prototipo 'sole' attribuito dalla Wierzbicka (1996:315 e segg.) a *yellow* inglese, associandolo l'aggettivo *żółty* al degrado della natura autunnale e quindi morente, mentre il valore positivo di calore vivificatore, ricchezza e lucentezza è associato a *złoty*.

La prosa di Schulz ne offre alcuni chiari esempi: "*Ogromny słonecznik [...] chory na elephantiasis, czekał w żółtej żałobie* (p. 39)" (Un immenso girasole [...] malato di elefantiasi, aspettava nel suo lutto giallo". Si noti, ancora una volta l'impossibilità di rendere, nella traduzione l'effetto lugubre dell'allitterazione *słonecznik [...], czekał w żółtej żałobie* (p. 5).

Ma l'opposizione connotativa tra *żółty* e *złoty*, *złocisty* è a volte neutralizzata:

„Przechodnie, brodząc w złocie, mieli oczy zmrużone od żaru[...] I wszyscy brodzący w tym dniu złocistym, mieli ów grymas skwaru, jak gdyby słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tę samą złotą maskę [...] kultu pogańskiego namalowaną grubą złotą farbą. [...] Rynek był pusty i żółty od żaru.” (p. 38).

“I passanti, brancolando in quell'oro, dal bagliore tenevano gli occhi semichiusi [...] E tutti coloro che brancolavano in quel giorno dorato portavano sul viso la stessa smorfia di calura, quasi che il sole avesse imposto ai suoi adepti un'unica e identica [...] maschera dorata di culto pagano dipinta sul volto' [...] La piazza del mercato era vuota, gialla di fuoco.” (p. 4)

Il dorato in Schulz, sul piano connotativo, non si oppone più al giallo, con cui condivide lo stesso valore mortuario. L'effetto del simbolismo cromatico nell'originale e nella versione italiana è sostanzialmente identico, la traduttrice però si è trovata di fronte all'impossibilità oggettiva di rendere le allitterazioni, così care a Schulz e di grande efficacia stilistica, come *zmrużone od żaru*, *żółty od żaru*.

#### TESTI DI SCHULZ CITATI

SCHULZ B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, pp. XXX-XLVI.

SCHULZ B., *Le botteghe color cannella. Tutti i racconti, i saggi e i disegni*. Torino 2001, Einaudi.

Trad. A. Vivanti Salmon, V. Verdiani, A. Zieliński.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (1976): *Studia o prozie Brunona Schulza*, Katowice.
- BREZA, T. (1972): Sobowtór zwykłej rzeczywistości, *Kurier Poranny* (1934) n° 103; cit. in *Nelly. O kolegach i o sobie*, II ed. Warszawa.
- BRZEZINA, M. (1986): *Polszczyzna żydów*, Warszawa, PWN
- FICOWSKI J. (1975): *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- GONDOWICZ, J. (2012): "Noc komety", in: *Bruno Schulz – Rzeczywistość przesunięta*, Warszawa, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 31-39.
- HERLING-GRUZIŃSKI, G., BOLECKI, W. (1997): *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa.
- JARZĘBSKI, J. (2012): "Bruno Schulz – Geografia twórczości", in: *Bruno Schulz – Rzeczywistość przesunięta*, Warszawa, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 11-19.
- KOSSOWSKA, I. (2012): 'Nowy człowiek' w poszukiwaniu tożsamości kulturowej, in: *Bruno Schulz – Rzeczywistość przesunięta*, Warszawa, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 21-25.
- KREISBERG, A. (2001): I cromatismi e gli acromatismi di Bruno Schulz. In *Russica Romana*, vol. VIII, 197-206.
- KREISBERG, A. (2001): *Le storie colorate*, Tracce, Pescara.
- MARCHESANI, P. (2000): *Bruno Schulz, o del navigare in Bruno Schulz, il profeta sommerso*. Milano.
- RIPELLINO, A.M. (1991): *Introduzione a B. Schulz, Le botteghe color cannella*, Torino, Einaudi, V-XXIX.
- STAŁA, K. (1994): Architektura schulzowskiej wyobraźni in: JARZĘBSKI, J. (ed.) *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej "Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci"*, Kraków. pp. 188-219.
- TOKARSKI, R. (1995): *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej.
- WIERZBIČKA, A. (1996): *The Meaning of Colour Terms and the Universals of Seeing in Semantics. Primes and Universals*. Oxford University Press, Oxford.
- WITKIEWICZ, St. I. (1935): *Wywiad z Brunonem Schulzem* in: FICOWSKI, J. (ed.), *B. Schulz, 1975, Księga listów*, Kraków, Wydawnictwo literackie.

## DIZIONARI CITATI

- Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana*, (1987), Milano.
- BAŃKO M. (2000): *Inny słownik języka polskiego* Warszawa, PWN.
- KOVALEV V. (1995): *Dizionario russo-italiano italiano-russo*, Bologna, Zanichelli.
- SZYMCZAK M. (1978-1981): *Słownik języka polskiego*, Warszawa, PWN.
- ЧЕРНЫХ П. Я. (1994): *Историко-Этимологический словарь современного русского языка, Москва, «Русский язык».*