

Su musi, facce e culandri (e altro): alcune riflessioni sulla/e traduzione/i di *Ferdydurke*

1. Le traduzioni italiane di “*Ferdydurke*”

Accanto a Stanisław Lem, Ryszard Kapuściński e Czesław Miłosz, Witold Gombrowicz è uno degli autori polacchi più tradotti al mondo (in 44 lingue, cfr. *Rynek książki* 2015). Della sua popolarità testimonia anche il fatto – assai infrequente per un autore di una cosiddetta “lingua minore” – che il suo primo romanzo (e capolavoro) *Ferdydurke* (1937) sia stato pubblicato in diverse traduzioni in francese, inglese e italiano. Non sarà inutile ricordarne succintamente le edizioni e i nomi dei traduttori italiani.

La prima, pubblicata da Einaudi nel 1961, fu condotta da Sergio Miniussi sulla versione francese di Roland Martin (Juillard 1958). Questi a sua volta era stato coadiuvato dallo stesso Gombrowicz (l'impresa era stata siglata con lo pseudonimo Brone) nel tradurre dal castigliano l'autotraduzione del 1947, in cui lo scrittore polacco era stato a sua volta assistito da Virgilio Piñera e altri. Analogamente a queste due versioni, anche quella di Miniussi presenta varianti rispetto al testo di partenza polacco, tra cui molteplici alterazioni del termine *pupcia* (culetto), che – come è noto – ha un ruolo chiave nel romanzo e nella filosofia gombrowiczana.

L'edizione successiva fu quella di Feltrinelli del 1991 (Vera Verdiani), condotta dal polacco sull'edizione del Wydawnictwo Literackie del 1986, a sua volta basata sulla seconda edizione polacca (Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956) in cui Gombrowicz aveva introdotto varianti mutate dall'edizione in spagnolo del 1947 (cfr. Ceccherelli 2014).

A questa va aggiunta una nuova versione dal polacco, inedita, di Vera Verdiani (2019). La traduttrice, che aveva ricevuto la proposta della casa editrice Il Saggiatore di ripubblicare con minimi ritocchi la sua traduzione del '91, ha voluto rivedere a fondo la sua versione di quasi trent'anni prima, tenendo conto delle critiche sollevate da vari studiosi (Marchesani 1992, Squillace-Piwowarczyk 2004, Łukaszewicz 2004, Surma-Gawłowska 2004). L'editore ha successivamente declinato l'offerta.

La traduzione successiva è quella di Irene Salvatori e Michele Mari (Il Saggiatore, 2020). Mari, che non conosce il polacco, ha dichiarato di aver lavorato sulla base delle versioni letterali e “note di servizio” di Salvatori, in modo

da poter distinguere "il valore affettivo o l'origine di un'espressione, la sua gerarchia o dialettalità, il carattere di tecnicismo, di idiomatismo" e creare "nuovi giri sintattici e corrispondenze lessicali, inventando giochi di parole o metafore" (Mazza Galanti 2021). In qualche caso, per "certi passaggi particolarmente ardui o ambigui" Salvatori e Mari hanno consultato la versione di Verdiani 1991.

La presenza di questa nuova edizione del 2020 ci permette di mettere a confronto sia le diverse scelte traduttive di elementi salienti per la poetica di *Ferdydurke* sia le varie opzioni rispetto ad alcune varianti d'autore che differenziano la seconda edizione polacca del 1956 e la spagnola del 1947.

Oltre alle quattro versioni italiane del romanzo, nella mia analisi prenderò in considerazione anche alcune scelte delle traduzioni dal francese e dall'inglese, concentrandomi su alcuni aspetti particolari, visto che la natura di questo contributo non permette di fare una completa disamina delle soluzioni proposte dai traduttori italiani.

2. Invenzioni, trasgressioni e criptocitazioni

Dal punto di vista linguistico i romanzi di Gombrowicz presentano una notevole complessità, vuoi nel lessico vuoi nella morfologia. L'autore crea umoristici neologismi, veri e propri "ferdydurkismi", divenuti proverbiali in Polonia, e perfino solecismi. Fornisco due esempi, su cui si sono soffermati in passato alcuni studiosi (Ziomek 1994: 230; Głowiński 1995: 89-90; Łukaszewicz 2004: 72-75): il verbo *belfrzyć* (dal sostantivo *belfer* 'educatore', in un'accezione dispregiativa), ingegnosamente reso come *docentizzare* da Salvatori-Mari (p. 57)¹, *professorare* e *imprecettorizzare* (Verdiani 1991 e 2019); l'insolita costruzione del verbo *wiedzieć* (sapere) con la preposizione *do* ("Nie *wiedziata* o Norwidzie *do* Pinki", tradotto da Salvatori-Mari "La liceale non conosceva Norwid *a beneficio* di Pimko", p. 141; da Verdiani 1991: "la liceale ignorava Norwid *a uso e consumo* di Pimko"; da Verdiani 2019: "La liceale non sapeva niente di Norwid *di fronte a* Pimko" (similmente la traduzione di Borchardt "The schoolgirl tossed her ignorance of Norwid *to* Pimko" [Gombrowicz 2000: 115-116]).

In *Ferdydurke* si amalgamano scurrilità infantile, lessico scolastico, rime da filastrocca, frammenti di dialoghi con tanto di didascalie, giochi di parole da varietà, termini arcaici ripescati dalla letteratura "sarmatica", richiami intertestuali a Słowacki, Krasiński, Rabelais, Kierkegaard, Schopenhauer, Mann, Kafka², nonché alle Sacre scritture o alla Divina Commedia³. Spesso la fonte risulta ingegnosamente occultata proprio per la sua collocazione in un contesto improbabile e dissacratorio. Si prenda ad esempio l'irriverente richiamo al Vangelo di Marco 10:14 incastonato nell'asserzione del prof. Pimko ("my, nauczyciele, kochamy drobiazg, cip, cip, cip, nie brońcie maluczkiem przyjąć do mnie"), che purtroppo Salvatori-Mari non

¹ Per le citazioni mi limiterò a indicare i numeri di pagina solo per l'edizione del 2020 del Saggiatore.

² Non solo la stupefacente metamorfosi, ma anche il nome e l'iniziale del cognome di Józef Kowalski, protagonista di *Ferdydurke*, possono rievocare in maniera dissacrante i personaggi kafkiani.

³ Sul ruolo delle criptocitazioni nelle varie opere di Gombrowicz cfr. Margański 1995.

recepisce, conferendo invece alla frase un tono da canzonetta da anni Trenta ("noi insegnanti amiamo le piccole cose, cip, cip, cip, non nasconderti piccino, vieni da me" [p. 36]). Vale la pena di aggiungere che *drobiazg*, derivante da un'antica radice protoslava e indoeuropea, anche se oggi giorno ha assunto principalmente il significato di 'piccolezza', 'minuteria', ha indicato in passato anche animali domestici (da cui il termine *drób* 'pollame') e che nel linguaggio colloquiale polacco tuttora può designare i bambini piccoli o altri esseri (animali o piante) di non grandi dimensioni. Verdiani 1991 aveva reso "noi insegnanti amiamo i piccolini, pio, pio, pio, lasciate i pargoli venire a me", Borchardt ha optato invece per un altrettanto efficace "we teachers love you little chickies, chirp, chirp, chirp, you know: 'suffer the little ones to come to me'" in cui attraverso gli apici che racchiudono la citazione evangelica, viene esplicitato ciò che nel testo di partenza era solo sottinteso.

Gombrowicz ama occultare le citazioni: Mari-Salvatori non recepiscono la costruzione arcaizzante "żem niedojrzałością pobudzał, nęcił i przywabił niedojrzałość innych" ("che con l'immaturità io risvegliassi, incitassi e allettassi l'altrui immaturità" – come traduce correttamente Verdiani 2019), rendendolo ben più banalmente "avevo stimolato l'immaturità, l'avevo indotta e suscitata negli altri" (p. 28)⁴: in realtà è un calco irriverente da un passo delle *Kazania świętokrzyskie*, raccolta di prediche in volgare della fine del XIII sec.: "I zmówił Syn Boży [...], jimiż każdą duszę zbożną pobudza, ponęca i powabia " (E il figlio di Dio disse [...] che avrebbe ridestato, incitato e allettato ogni anima pia).

Inoltre nel cap. I compare un palese richiamo dantesco: "W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu. Las ten, co gorsza, był zielony. Gdyż na jawie byłem równie nie ustalony", tradotto correttamente (pur senza la rima) da Salvatori-Mari (p. 18): "Nel mezzo del cammin della mia vita mi ritrovai per una selva oscura. E il peggio era che quella selva era verde. Da sveglia non ero meno indeterminato e sfibrato che nel sogno". L'allusione ritorna tuttavia anche nel cap. XIII, sotto le spoglie dell'improbabile canto popolare *Hej zielony las*, ma i traduttori questa volta, a differenza di Brone ("Oh, oh, oh, la verte forêt!"), Borchardt ("Hey, hey a forest green") la rendono con "Oh oh oh, il bosco verde" (p. 240), con un'incoerenza terminologica interna.

3. Due "chiavi di volta" di *Ferdydurke*: *gęba* e *pupa*

In *Ferdydurke* Gombrowicz ha sperimentato per la prima volta anche la fusione tra romanzo e saggio, esponendovi la sua idea di letteratura e le sue teorie sulla Forma, fondamento del suo sistema filosofico. Il porsi del romanzo "contro le convenzioni"⁵ lo rende anticonvenzionale in massimo grado anche riguardo alla lingua e allo stile: lemmi del linguaggio comune o volgarismi assurgono a terminologia filosofica. Scelta tanto più innovativa in quanto proveniente

⁴ Similmente Borchardt: "No longer stimulate, titillate, and attract the immaturity of others with immaturity".

⁵ Lettera di W. Gombrowicz a Maurice Nadeau del 23.10.1958, Archive, Beinecke Library, Yale, cit. in Rodak 2013: 136.

– come ricordava Bolecki (1982: 108-109) – da un registro infantilmente coprolalico. Appunto per questo Gombrowicz ha dimostrato un'estrema attenzione alla loro traduzione, seguendo passo passo non solo la versione in castigliano, ma anche quella francese del '58, alla cui stesura ha collaborato attivamente.

Una particolare cura andrebbe ovviamente rivolta a due termini chiave, onnipresenti in *Ferdydurke*, che – come ha scritto Ludwig Flaszen (1984: 95) – “arricchiscono il nostro dizionario di concetti finora mancanti”: l'infantile e vezzeggiativo *pupa*, culetto (con il suo diminutivo *pupcia*: culettino) e l'assai più volgare *gęba*, che può indicare il cavo orale, le labbra (anche degli animali) e per sineddoche il volto umano. In quest'ultima accezione esso corrisponde al nostro *ceffo*, *grugno* o *muso*⁶. Essi rappresentano le chiavi di volta della filosofia della Forma di Gombrowicz, anche se non avranno lo stesso ruolo nei testi successivi. Entrambi i termini hanno dato del filo da torcere a tutti i traduttori del romanzo.

In una rappresentazione del mondo che non coglie mai i corpi nella loro integrità, ma li parcellizza (procedimento di cui è antesignano il grottesco “dottore e maestro dell'analisi” anti-Filidor), *pupa* e *gęba* sono ben più che armi di una rivincita contro l'aulico e di una battaglia contro il bello stile. Solo a volte designano il relativo organo corporeo, più spesso si elevano a simbolo della manipolazione (infantilizzazione) di uno o più personaggi. Gombrowicz crea nuove locuzioni verbali (czynić/robić/konstruować [komuś] *pupę* [fare/costruire a qualcuno un culetto]; czynić/wlepić/przylepić [komuś] *gębę* [fare/appioppare/attaccare a qualcuno un grugno/muso), che indicano una situazione in cui un personaggio si arroga un ruolo superiore e adulto proprio perché indottrina qualcun altro, costringendolo a una posizione di inferiorità bambinesca: anche per questo *pupa* si accompagna volentieri agli aggettivi “infantile” “pedagogica”, “innocente”. I due sostantivi creano del resto una sorta di campo magnetico, contagiando altre forme del discorso: Gombrowicz si appropria del neologismo *upupić*, forgiato in *Insaziabilità* (1930) da S.I. Witkiewicz (Iribarne 1977: 41), resuscita l'arcaico verbo *gębować* (vociare, sbraitare), ricorre agli aggettivi *pogębny*, *gębaty*, intitola il capitolo XIV *Hulajgęba i nowe przytapanie* (nella traduzione di Sédiz: *Déchainement de gueules*; di Borchardt: *Mug on the Loose*; in Salvatori-Mari 2020: *Scatenamento di facce*; in Verdiani 2019: *Turbinio di musi*). La corrispondenza simmetrica che viene a crearsi tra i due termini (in una lettera allo scrittore Jeleński ha definito genialmente *pupa* “miękka gęba bez oczu” [molle grugno senz'occhi], Gombrowicz 1998: 16) mira a cancellare ogni gerarchia fra le zone “elevate” e “infime” sia del corpo umano, sia di quello sociale.

La frequente presenza nel romanzo dei due insoliti sostantivi non è quindi un *divertissement* fine a se stesso (anche se a volte sfiora il *nonsense*, arrivando alla litania glossolalica di Pimko *pupcia*, *pcia cip cip!*). Al contrario è invece un elemento centrale della filosofia di Gombrowicz affine – e forse da essa

⁶ informazioni sulle versioni inglese, francese e spagnola di questi due termini-chiave sono accessibili dal sito <<https://witoldgombrowicz.com/pl/wgoeuvre/romans/ferdydurke/ferdidurke-travaux-critiques/ferdydurke-mots-cles-gueule-cucul-immaturite-forme>> [ultimo accesso: 15.05.2021]

influenzato! – alla metafora pirandelliana della maschera (del resto lo stesso Pirandello nel racconto *La carriola* ha usato il termine *Forma* per designare un reciproco condizionamento tra individui)⁷.

Martin-Gombrowicz (imitati nel 1973 da Sédir) hanno tradotto *pupa* con *cucul*, accompagnato da una serie di derivati. Nel 1961 anche il primo traduttore in lingua inglese, Eric Mosbacher, che traduceva appunto dalla versione francese, ha introdotto vari sinonimi: *pretty little backside*, *super-bum arch-bum* e altri; similmente Miniussi e Verdiani 1991 con *sedere* e *deretano*. Assai diversa è stata invece la scelta della seconda traduttrice in inglese, la polacco-americana Danuta Borchardt, che ha voluto lasciare nella forma polacca il termine *pupa*, spiegandone il significato in una sua introduzione (Borchardt 2000: XVIII-XIX); *gęba* è stata invece da lei resa con il termine *mug*, con una strategia traduttiva incoerente, che per un termine ricorre all'esotizzazione, per l'altro alla familiarizzazione.

La traduzione di *upupić* di Salvatori-Mari è *culificare* (*culculizzare* in quella di Verdiani 1991 e 2019, in linea con il *cuculiser* di Sédir 1973). La resa del verbo appare più convincente in Borchardt ("to fabricate/to deal the pupa") e in Verdiani 2019 ("fabbricare/affibbiare il culetto"). Prendiamo questo noto e saliente passo del cap. IV, *Przedmowa do Filidora dzieckiem podszytego*:

[...] wyspecjalizowane Pimki od konstruowania *pupy* [...], uczynili mi taki zarzut [...]. Patrzcie – podstawowa część ciała, dobra, oswojona *pupa* jest podstawą, od *pupy* przeto zaczyna się akcja. Z *pupy*, jak z pnia głównego, rozchodzą się rozgałęzienia poszczególnych części, [...] A twarz ludzka, zwana także w Małopolsce „*papa*”, jest koroną, ulścieniem drzewa, które poszczególnymi częściami wyrasta z pnia *pupy*; *papa* zatem zamyka cykl poczęty przez *pupę*. Doszedłszy do *papy* cóż mi pozostaje, jak nie zawrócić ku poszczególnym częściom, aby poprzez nie znowu dojść do *pupy*?

Nella traduzione spagnola del '47 Gombrowicz aveva voluto inserire ingegnose variazioni su *culo* (corsivi di G.T.):

[...] los eminentes concedores y sabios, los Pimkos especializados en el arte de construir el *culcalo*. [...] Mirad : la parte básica del cuerpo, el bueno y domesticado *cuculillo*, está en la base ; en el *cuculao*, pues, empieza toda acción ; desde el *cucuilo*, como desde el tronco principal, emanan las bifurcaciones de partes sueltas [...] Y el rostro humano [...] constituye la corona del árbol que con sus partes sueltas se levanta del tronco *cuculiano* ; la *facha*, pues, concluye el ciclo que originó el buen *cucucu*. Después de haber alcanzado la *facha*, ¿qué es lo que me queda? Solamente volver atrás hacia las partes sueltas para llegar de nuevo al *cuculiano* punto de partida [...].

⁷ "Come potrei io nella prigione di questa forma non mia, ma che rappresenta me quale sono per tutti, quale tutti mi conoscono e mi vogliono e mi rispettano, accogliere e muovere una vita diversa, una mia vera vita? Una vita in una forma che sento morta, ma che deve sussistere per gli altri, per tutti quelli che l'hanno messa su e la vogliono così e non altrimenti?" (Pirandello 1997: 561).

L'autore e i suoi amici sudamericani avevano chiaramente cercato una compensazione alla perdita di elementi ritenuti intraducibili in castigliano. Scelta che ritorna anche nella recente versione di Salvatori-Mari (corsivi di G.T.):

[...] Pimki specializzati nel *costruire culigoni* [...]. Guardate: il buon *culostro* addomesticato, parte essenziale del corpo, è il fondamento: tutto deriva infatti dal *culòstrato*. Dal *culòstrega*, come da un tronco principale, si dipanano le ramificazioni [...]. Il volto umano è una corona, è il fogliame dell'albero che con le sue parti distinte cresce dal tronco del *culime*; e così si chiude il cerchio aperto dal *culettico*. Arrivati al volto, che cosa mi rimane, se non ridiscendere alle varie parti per poi, tramite loro, giungere nuovamente al *culémene*? (p. 92).

La ricca asse paradigmatica (che in altre pagine di Salvatori-Mari si arricchisce di forme ulteriori e inventive: *culenza*, *culergia*, *culandro*, *cucullo*, *culollo*, *culestro*) non può essere ascritta solo dall'edizione spagnola, ma anche alle repliche creative e tendenti al *nonsense* dell'edizione francese del '58 e di Sergio Miniussi, che avevano scommesso sul raddoppiamento della sillaba iniziale. Il primo aveva creato *occicul*, *cucumard*, *cuculoseme*, *tronc cucuticulé*, *cuculover*, il secondo: *culculino*, *culculone*, *culcullo*, *culculario*, *culculame*, *culculover*, *culculollo*. Vale la pena di notare che nella sua introduzione Mari (2020: 10) si serve anche del termine "culetto", rinunciando però a inserirlo nel corpo della traduzione.

I traduttori e il curatore dell'edizione del 2020 potrebbero giustificare le variazioni su *pupa* appellandosi al fatto che si ispirano a varianti d'autore, introdotte da Gombrowicz nella sua autotraduzione in castigliano del '47 e tramandatesi sia all'edizione francese del '58, sia a quella italiana del '61: lo stesso Marchesani aveva considerato quelle versioni più convincenti (Marchesani 1992: 259). Il fatto andrebbe tuttavia perlomeno segnalato, se non motivato, cosa che invece non accade né nell'introduzione di Mari, né nella postfazione di Cataluccio. Tanto più che dal *colophon* è impossibile dedurre da quale edizione sia stata condotta la traduzione: la dicitura "© Witold Gombrowicz 1961, 1979", non corrisponde infatti a nessuna edizione in polacco del romanzo. La scelta comporta in ogni caso il rischio di catalizzare l'attenzione del lettore sulla variazione coprolalica del termine (con un'accezione sessuale assente in polacco), distogliendo dal significato che *pupa* ha assunto nella filosofia della Forma di Gombrowicz⁸.

Se il termine infantile *pupa* viene reso con variazioni assai espressive, tutt'altro trattamento viene invece riservato al colloquiale e volgare *gęba*. Nella versione spagnola del '47 Gombrowicz e i suoi giovani amici l'avevano reso con il lunfardo *facha*, in quella francese del 1958 era stata scelta *gueule*. Cercando

⁸ Va notato che in *Ferdydurke pupa/pupcia* non denota la parte del corpo e quindi i suoi sinonimi da turpiloquio hanno tutt'altro significato. Non a caso alcuni personaggi se ne servono come una strategia di resistenza all'infantilismo idiota di Pimko. Miętus esclama: "Mam was w *du*... żym poważaniu!", servendosi della prima sillaba del volgarismo *dupa* [culo], che Verdiani 2019 traduce "Vi mando a fare una girata", Salvatori-Mari: "un ca...sino me ne frega" (p. 72); in realtà lo si sarebbe potuto benissimo rendere con "Vi mando in *cu*...cina!".

un corrispondente italiano, Miniussi nel 1961 è ricorso invece a *ghigna*, scelta discutibile, perché la parola italiana evoca un volto corrucciato e tetro, elemento di cui il polacco *gęba* è invece privo. La traduzione di Salvatori-Mari al contrario opta spesso per il normalizzante *faccia*, standardizzazione linguistica presente del resto anche in Verdiani 1991, ma da lei modificata nel 2019. Viene così resa impossibile l'antitesi voluta da Gombrowicz tra *gęba* e la *vox media twarz* (faccia, viso) che nel romanzo compare qua e là anche come impotente tentativo di alcuni personaggi di contrapporsi lessicalmente alla manipolazione infantilizzante (Józio balbetta: "Miejcie litość nad swymi twarzami, miejcie litość nad moją przynajmniej, twarz nie jest przedmiotem, twarz podmiotem jest, podmiotem, podmiotem!")⁹. Anche nella resa della locuzione *robić gębę* 'imprimere/rendere una/la faccia' ("le Jovinelli madre e figlia si consolidavano nello stile moderno che mi *rendeva orrenda la faccia*"), oltre a neutralizzare il significato del termine, si induce il lettore a figurarsi una metamorfosi fisica piuttosto che quel meccanismo di interazione sociale che governa – secondo Gombrowicz – ogni relazione interumana. Anche *gęba* è il vessillo della Forma: prendere a sonori ceffoni sulla suddetta è un gesto che riconferma il parentado di Józio nella sua gerarchia sociale, e nel momento in cui Miętus accetta di lasciarsi manipolare dal garzone Walek ne subisce con voluttà le sberle. *Gęba* è il simbolo dell'imbonimento infantilizzante, sempre più invasivo via via che il protagonista Józio Kowalski si addentra nei tre gironi della scuola, della famiglia e della residenza nobiliare di campagna, veri e propri vivai di imbecillità. La presenza di un'ulteriore variante, *buzia* (visetto, vezzeggiativo tipico del mondo infantile o femminile), nasce probabilmente dalla volontà di creare un equivalente simmetrico a *pupcia*, segnalando il procedere dei personaggi sulla via dell'infantilizzazione. Non è del resto un caso che la conclusione di *Ferdynurke* fonda *gęba* e *pupa*:

Gdyż nie ma ucieczki przed *gębą*, jak tylko w inną *gębę*, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka. Przed *pupą* zaś w ogóle nie ma ucieczki. Ścigajcie mnie, jeśli chcecie. Uciekam z *gębą* w rękach.

Verdiani 2019 la rende così:

Perché non c'è fuga da un *muso* se non in un altro *muso* e non si può fuggire dall'uomo se non tra le braccia di un altro uomo. Quanto al *culetto*, da quello non esiste scampo. Inseguitemi pure, se volete. Io scappo con il *muso* tra le mani.

La versione di Salvatori-Mari invece propone (con la svista che segnalo in grassetto) una scorretta traduzione (fuga *davanti a*) di *ucieczka przed*:

⁹ Che non ci si renda bene conto della diversità della *vox media twarz* rispetto a *gęba* è anche il fatto che l'impotente dichiarazione di Józio "la faccia non è un oggetto, ma un soggetto" viene assurdamente invertita da Salvatori-Mari 2020: "Abbiat pietà delle vostre facce, abbiat pietà almeno della mia, la faccia non è un soggetto, la faccia è un oggetto, un oggetto, oggetto!" (p. 85).

Perché non c'è fuga dalla *faccia* se non in un'altra *faccia* e **davanti** a un uomo ci si può nascondere soltanto **alla presenza** di un altro uomo. **Davanti** al *culewski* invece non c'è scampo. Inseguitemi se volete. Scappo con la faccia in mano.

Solo in pochi casi si ricercano delle alternative: *muso* solo laddove ci si riferisce alla parte del corpo; grugno, ma solo nella locuzione "ceffone sul grugno" (p. 278), a volte invece si fraintende: il "wyzywam cię na wielkie prawdziwe minasy, na miny całą *gębą*" (ti sfido a delle grandi, vere smorfiette, smorfie, *a tutto grugno*), viene tradotto con "smorfie in grande stile *a muso duro*" (p. 75), similmente a Borchardt ("real *faces*, great *faces*, no-holds barred *faces*"). Altrove si rinuncia al "colorito" del sostantivo deverbale *mordobicie* (*le cassage de gueule* in Sédit: *mug slapping* in Borchardt) e al participio passato *mordobici*, derivanti dal termine colloquiale *morda* – anch'esso ceffo o muso – ed equivalenti al nostro *menar sul muso* e a *quelli che si fanno menar sul muso*. Salvatori-Mari li traducono con gli inespessivi *schiaffeggiare*, *schiaffeggiati*: perché invece non pensare a un calcio che non perda di espressività, quale per esempio: "menamuso" e "quelli che amano il menamuso"? Allo stesso modo il "ci *gębacz*e z 'życia akademickiego nadzwyczaj umiejętnie i ostrożnie ukrywali łydki" (quei *grugnoni* della vita accademica occultavano i polpacci con particolare cura e abilità) del cap. IX si annacqua in "*i tromboni* della 'vita accademica' erano i più abili e i più attenti nel nascondere i propri polpacci" (p. 186).

4. Espressività della parlata del "volgo" e rusticalizzazione.

Suscita perplessità anche la resa dello specifico linguaggio dei villici e della servitù nei capitoli finali del romanzo. Gombrowicz non guarda certo a quella realtà sociolinguistica con un'attenzione mimetica: il loro modo di parlare ha la funzione di segnalare non solo il fatto che essi appartengono a un'altra sfera, ma che sono altrettanto capaci (non diversamente dal prof. Pimko, dalla supermoderna famiglia di Varsavia o dall'aristocratico parentado del finale del romanzo) di "fabbricare il culetto" agli altri. Questo comporta il fatto che lo stesso Miętus, cedendo all'attrazione socio-erotica verso il garzone Walek, poco a poco si mette a parlare il suo socioletto. La parlata popolare viene resa da Gombrowicz con denasalizzazione nelle finali, riduzione delle vocali, forme assai comuni della lingua orale e di forme dialettali comuni a varie regioni della Polonia: non imita tuttavia né un gergo né un dialetto vero e proprio, proponendo piuttosto un sincretismo lessicale e sintattico delle parlate rurali della Polonia centrale, una stilizzazione cui erano già ricorsi autori della Giovane Polonia (Tetmajer e soprattutto Reymont del romanzo *I contadini*, Nobel per la letteratura nel 1924). Nella sua variazione diastratica, Gombrowicz si ispira quindi più a un'idea del parlato della plebe, diffusa nella letteratura polacca tra Otto e Novecento, che a un parlato vero e proprio: in questo può essere stato ispirato ancora da Stanisław Ignacy Witkiewicz, sperimentatore di simili inframezzi alloglotti nei romanzi e *pièce* teatrali.

Rimane ovviamente l'estrema difficoltà della resa italiana di queste inserzioni del linguaggio (pseudo)popolare. Nel 1991 Verdiani aveva optato per una *koinè* di toscano e romano, scelta non solo linguisticamente incoerente, ma anche diatopicamente improponibile, anche perché l'azione si svolge chiaramente in una tenuta di campagna della Masovia: proprio per questo era stata aspramente criticata da Marchesani (1991: 259). Si sarebbe quindi potuto aspettare che curatore e nuovi traduttori evitassero di aderire ad analoghe scelte, cercando soluzioni alternative. Per maggiore chiarezza prendiamo ad esempio il seguente brano dal cap. XIII:

Państwo takie *som!*– mówili z jazgotem ludowym, kuchennym i kredensowym.– Takie *som!* Państwo nie *robiom*, *ciągiem ino żrom i żrom*, to ich *rozpiro!* *Żrom, chorujom, wylegujom* się, po pokojach *chodzm i gadajom* cosik. Co tyż się nie *nażrom!* Matko Jezusowa! Ja tobym połowy nie zeżarł, choć ta zwykły cham *jezdem*. A to obiad, a to podwieczorek, a to cukierków, a to konfitury, a to jaja z *cybulom* na drugie śniadanie. Państwo bardzo *som* pazerne i takome– do góry brzuchem *leżom* i choroby *majom* od tego.

Nel tentativo di "reinventare" *Ferdydurke* in italiano (come recita il suo "lancio" editoriale dell'edizione del 2020), Salvatori-Mari creano un assai improbabile patchwork linguistico (*pseudo-variety* secondo la terminologia proposta da Ramos Pinto 2009: 292), che ora ricorda il veneto, ora un dialetto meridionale, ora invece si avvale semplicemente dell'elisione delle vocali finali:

Lorsignor son così» dicevano con accento popolare, cucciniero e credenzesco. «Son fatti così! Lorsignor non fan nient di nient, sempre in gir a mangia' e mangia' fin a sfondass! Si abboffan, fan indigestion, ronfan, passeggian da una stanza all'altra e ciaceran di scemense. Cosa non se mangian! Madre santa! Io non potria mangia' gnanch la metà, anca se son un contadin. E il prans, e la merenda, e le caramellin, e la marmellata, e uova e cipoll per colasion! Son ingord e sansa fond, dormon a pancia in su e infatti ci vengon i dolor. (p. 265)

Per tradurre quello stesso brano in spagnolo Gombrowicz e i suoi giovani amici nel 1947 avevano invece scelto una popolare *langue familière*:

—iLos señores son así! —decían con zumba pueblerina cocinal y desvanal—. ¡Así son! ¡No hacen nada, sólo tragan y tragan, eso los revienta! Engullen, tragan, duermen panza arriba, van por los cuartos y charlan no se sabe qué boberías. ¡Cuánto comen! ¡Madre de Jesús! Yo ni la mitad comería aunque soy un pobre gañán. El almuerzo y el té a la tarde y bombones, y confitura y huevos fritos para el desayuno. Los señores son muy tragones, descansan y cogen enfermedades de eso. (Gombrowicz 2003: 262)

In quella stessa direzione si erano mosse le due traduzioni francesi che trascrivevano la pronuncia popolaresca, le apocopi e aferesi di un linguaggio sgrammaticato, anch'esso non localizzabile in uno specifico dialetto. Brone traduce:

Les M'sieurs sont comme ça, disaient-ils avec leur lourde ironie terreuse, cuisinarde et grangière. Y sont comme ça, y font rien d'autre qu'avalier et 'core avaler, qu'ils en gonflent! Y s'emplissent et s'reremplissent, y dorment le ventre en il'air, y s'promènent dedans leurs chambres et j'te parle et j'te parle. Qu'est-ce qu'y mangent! Sainte Vierge Moi, pourtant que je suis q'un pauv' domestique, je pourrais pas la moitié! L'déjeuner et l'thé a tantôt et iles crottes du chocolé et d'ila confiture et d'l'oeuf su'l plat pour p'tit déjeuner. Y sont goinfres les m'sieurs. Y font rien et ça les rend malades (Gombrowicz 1958: 241).

Sédir, invece:

Y sont comme ça, les maitres, disaient-ils dans leur lourd jargon de cuisine. Y sont comme ça, y font rien, y font que manger et manger qu'y-z-en sont tout gonflés. Y mangent, y mangent, pis y sont malades, y se couchent, y se promènent dedans leurs chambres et y racontent, j'sais pas quoué. Qu'est-ce qu'y peuvent bouffler, Jésus-Marie-Joseph! Moué j'ai beau être un paysan, ben j'en boufferais pas la moitié. C'est le diner, pis c'est le goûter, pis c'est des bonbons, pis c'est des confitures, pis c'est des œufs, pis ça recommence. Les maitres, y sont gourmands et goulafres, et y restent le ventre en l'air et y z'en attrapent des maladies. (Gombrowicz 1973: 254)

Analogalmente Borchardt nel 2000:

Thats them ohright! They do notin', they're fer ever doin' notin' but stuffin' and stuffin' 'emselves till they bust! They staff 'emselves, get sick, lie around, walk about their rooms, talldn about somethin'. An' how they gobble! O Mother o' Jesus! I wouldn't eat half that much, even though 'am just a simple bastard. There's dinner, and afternoon tea, candy, and fruit preserves, eggs 'n onions for brunch. Their lo'dships eat like pigs and gorge 'emselves with sweets, then – bellies up they lie about and get sick from it all (Gombrowicz 2000: 229)

Se il mix dialettale, usato come marcatore del registro popolare da Verdiani 1991 e Salvatori-Mari 2020, è improponibile come variabilità diastratica, è tuttavia altrettanto chiaro che in italiano, a causa delle vicende sociolinguistiche della nostra penisola, la resa di un parlato popolare ed espressivo non può totalmente fare a meno di forme che evocano il dialetto. Per evitare di optare per una specifica forma regionale (che rischierebbe di associare l'ambientazione del romanzo a un qualche luogo dell'Italia), proporrei una soluzione intermedia. Perché non partire da un confronto critico con successi o insuccessi delle traduzioni precedenti,

provando a rendere le frasi di villici e servitori non tanto con una *koinè* arbitraria, quanto con un registro popolare universalmente noto, ricorrendo a inserzioni di forme dialettali, che Berezowski (1997: 81-87) ha classificato come *rusticalization*?

Ed ecco una mia versione, in cui propongo un uso storpiato della lingua normativa, con elementi della varietà romana dell'italiano, recepiti ormai da decenni, tramite il cinema e la televisione, nel parlato "panitaliano":

I padroni so'ffatti così! – dicevano nel loro cicaleccio plebeo da cucina e dispensa. – So' ccosì, stanno ì a sgranare e risgranare che gli scoppia la buzza. Sgranano, poi s'ammalano e se sdraiano a letto. E poi ggiù e ssu, pelle stanze a fa' discorsi. Quanto s'abbuffano, Madonna santa! lo so' cafone, ma con quel che sgranano in u'ggiorno io ci campo 'na settimana! Il pranzo de'qqua, la merenda de'llà, le caramelle ssù, le confetture ggiù, e poi pe' sseconda colazione ova e'ccipolle... I padroni son avidi e golosi: sempre spaparanzati, pe'quello gli vien 'na malattia.

Fornisco inoltre un altro esempio della geniale espressività di Gombrowicz:

czy dlatego, żem pochodził z kraju szczególnie obfitującego w istoty niewyrobione, poślednie, przejściowe, gdzie na nikim żaden kotnierzyk nie leży, gdzie nie tyle Smęt i Dola, ile Niezguła z Niedojdą po polach snują się i jęczą?

Accanto alla rima imperfetta *Dola-polach* colpiscono i due sostantivi molto espressivi, provenienti dal polacco dei territori orientali, *Niezguła* e *Niedojda*. Entrambi denotano individui dalle deficienze congenite, riferimento scherzoso che purtroppo si perde nella versione di Salvatori-Mari normalizzando la colorita funzione espressiva del testo di partenza:

forse perché provenivo da un paese particolarmente fertile di presenze incompiute, inferiori, transitorie, dove nessuno indossa un colletto di camicia, dove non soltanto il Dolore e la Tristezza, ma anche la Pazzia e l'Incompiutezza vagano per i campi e gemono? (p. 27)

che Verdiani 2019 rende invece così:

Forse perché provenivo da un paese talmente ricco di esseri incompiuti, ordinari, transitori, in cui non c'è un colletto di camicia che torni come dovrebbe e dove per i campi vagano non tanto Fato e Dolore, quanto Buonoaniente e Diociscampi?

Le impervietà traduttive di *Ferdydurke* possono continuare (anche se – come già accennato – lo spazio di questo contributo non permette di dilungarmi oltre sull'argomento) con il problema degli arcaismi. Ancora una volta Gombrowicz si serve di una contrapposizione (una sorta di "duello" verbale che è anche un atto di sfiducia nei confronti della lingua): i sostantivi neutri *dziewczę* e *chłopię*

(quest'ultimo in disuso da più tempo) evocano un'immagine bamboleggiata e "innocente" dell'infanzia o adolescenza, mentre i più attuali *dziewczyna*, *chłopak* ('ragazza', 'ragazzo') si associano più facilmente alla modernità: tuttavia entrambe le coppie esprimono inautenticità. Salvatori-Mari rendono i primi due con *fanciullo*, *fanciulla*, mentre sarebbe forse valsa la pena di ricorrere almeno a *giovinetto/giovinetta*. Esiste inoltre il problema legato ai numerosi nomi parlanti, qui solo parzialmente tradotti: il protagonista Józio diventa *Giuso*, *Bładaczka Palloro* (la stessa versione di Verdiani 1991), *Syfon Sifone*, i *Młodziakowie Jovinelli*, *Miętus Mentino* (allusione alle omonime caramelle alla menta, in cui tuttavia si perde il sapore maccheronico ed eroicomico del suffisso *-us*).

5. Una serie traduttiva?

Gombrowicz stesso ha riflettuto sulle difficoltà di volgere *Ferdydurke* in altre lingue. Ben consapevole che il suo linguaggio "ofrece dificultades muy grandes para el traductor" (Gombrowicz 2008: 113), riteneva che "solo un traduttore del genere di Queneau" ne avrebbe potuto rendere pienamente "la sfrenatezza lessicale" (Gombrowicz 1998: 15)¹⁰. Un elemento problematico era costituito anche dal profondo (per quanto trasgressivo) radicamento del romanzo nella tradizione culturale e linguistica polacca, che rischiava di renderlo "inaccessibile" ai lettori stranieri (Gombrowicz 1990: 67). Su questo aspetto si sono successivamente soffermati studiosi che hanno rimarcato l'importanza per la sua traduzione di un'adeguata conoscenza della cultura letteraria polacca (cfr. Skibińska, 2004: 9, Heydel 2019: 67). Uno scoglio particolarmente arduo è inoltre costituito dal fatto che l'apparente "buffoneria" dello scrittore polacco, riecheggiante le invenzioni delle avanguardie storiche, è strettamente legata, quasi come una seconda pelle, al "serio" della sua filosofia della Forma. Per tentare di renderne le asperità linguistiche e stilistiche, è quindi necessaria una strategia traduttiva ben coerente e motivata.

Nella sua postfazione all'edizione 2020 il curatore Cataluccio sembra consapevole della difficoltà implicata dalla sfida di (ri)tradurre il romanzo:

È molto difficile trovare anche il linguaggio adatto a tradurre *Ferdydurke* (secondo la definizione dello stesso Gombrowicz "un'opera scritta in uno stile assai lontano dalla normale letteratura"), anche perché le burle, filosofiche e giovanilistiche, sembrano essere efficaci soltanto nell'idioma nel quale sono state pensate (Cataluccio 2020: 329)

Una constatazione simile avrebbe dovuto rendere tanto più necessaria un'esplicitazione dei nuovi propositi traduttivi, di ciò che la traduttologia funzionalista chiama *skopos* (a cosa mira la nuova versione? A informare sul

¹⁰ L'opinione era condivisa da Konstanty A. Jeleński, che nella sua introduzione al primo *Ferdydurke* francese definì "une héroïque entreprise" la traduzione di Martin (Jeleński 1958: 9).

pensiero di Gombrowicz? A mostrarne l'inventiva genialità? A dimostrarsi esilaranti e spassosi?). Non mi pare purtroppo che questa consapevolezza abbia guidato nella loro non facile impresa gli artefici della nuova edizione. È chiaro che la resa dei due termini chiave, *pupa* e *gęba* o quella dei diversi idioletti non può venir lasciata solo all'inventiva, per quanto brillante, dei traduttori, perché esiste il serio rischio di dissolvere il solido "multistrato" stilistico-linguistico di *Ferdydurke* in mere *trouvailles* iperumoristiche. Il complesso intreccio di stili e registri (colloquiale, gergale, dialettale, coprolalico) del romanzo, che non si esaurisce certo in una canzonatura dissacratoria, dovrebbe perciò essere ben calibrato per evitare di banalizzarne il messaggio.

Ferdydurke è un testo già noto ai lettori italiani in due diverse versioni a stampa. Esso si inserisce quindi in una *serie traduttiva*, secondo la formulazione di Edward Balcerzan: un'opera tradotta esiste sempre come membro di un *continuum* seriale che si sussegue nel tempo, da un lato rivolto "verso l'originale in lingua straniera", dall'altro "verso i componenti concorrenti della serie" (Balcerzan 1998: 18). Questa diagnosi è stata fertilmente adottata da altri studiosi polacchi, che hanno analizzato le traduzioni come una serie di varianti o concretizzazioni interpretabili non solo a partire dal testo di partenza, ma anche da un confronto con le preesistenti versioni (cfr. Kraskowska 1985: 189).

Le soluzioni positive o i fallimenti delle traduzioni più antiche dovrebbero permettere ai nuovi traduttori di mettere a fuoco le nodali difficoltà traduttive del testo e di formulare soluzioni nuove e più ponderate. Un traduttore che si avventuri per un cammino già percorso si confronta necessariamente con le prove che lo hanno preceduto, sia mediante una consultazione diretta, sia attraverso i meccanismi di recezione dell'opera (interpretazioni o aspettative degli editori, dei recensori, dei lettori). Basti solo pensare al giudizio, in genere molto positivo, della traduzione del 2001 di Danuta Borhardt, contrapposta dalla critica anglosassone alla precedente di Eric Mosbacher, condotta nel 1961 dal francese e fortemente criticata per i suoi errori e omissioni (cfr. Lipińska-Iłtakowicz 2004, Heydel 2019). Nel caso dei *Ferdydurke* "italiani" un ruolo analogo verrebbe esercitato dalla versione di Miniussi 1961¹¹, a sua volta mutuata dall'autotraduzione spagnola di Gombrowicz 1947 mediante quella francese di Martin-Gombrowicz (Brone) del 1958. Si potrebbe allora ipotizzare che nella traduzione proposta dal Saggiatore la dominante traduttiva (cioè uno o più aspetti del testo di partenza ritenuti essenziali ed esposti in primo piano dal traduttore) sia costituita soprattutto dal lato *ubuesque*, dissacrante e divertente, del romanzo. Se portato agli eccessi – come era accaduto anche nella traduzione di Miniussi – questo aspetto rischia tuttavia di non innestarsi bene con la sua "sottocutanea", ma fondamentale componente filosofica. Puntando ad amplificare l'elemento comico e a concentrarsi sul tema dell'immaturità, i due traduttori infatti da una parte ereditano da Miniussi (e indirettamente da

¹¹ Che il *Ferdydurke* di Miniussi abbia lasciato un segno duraturo nei lettori che lo hanno scoperto nei lontani anni '60, lo testimonia una divertente e intelligente discussione tra il critico d'arte Claudio Strinati e la scrittrice Annarosa Mattei, in cui, pur riferendosi alla nuova edizione del Saggiatore, viene letto e lodato l'"immenso *Ferdydurke*", interpretato in chiave dadaista e surrealista, nella vecchia traduzione pubblicata da Einaudi (Strinati 2020).

Brone) parte della variantistica dell'edizione spagnola, dall'altra rinunciano ad approfondire il rapporto tra terminologia infantilizzante e filosofia della Forma, in primo luogo traducendo *gęba* come *faccia*, come era accaduto a Verdiani 1991 e non più a Verdiani 2019.

Proprio per questo spiace registrare l'assenza nell'edizione del 2020 di un benché minimo riferimento sia a problemi con cui in passato si sono confrontati traduttori di varie nazionalità e calibro, sia al dibattito sull'argomento di teorici e studiosi di Gombrowicz (cfr. Marchesani 1992, Fieguth 2011, Mozejko 2011, Kottun 2018, Masojć 2019, Heydel 2019).

Sebbene la traduzione di *Ferdydurke* sia un'operazione non meno complessa di quella di altri innovativi capolavori, quali ad esempio *l'Ulisse*, il *Viaggio al termine della notte* o *La cognizione del dolore*, questo fatto non sembra finora aver costituito un elemento dirimente neanche per i recensori della nuova traduzione, che – ad eccezione di Ceccherelli 2020, e di alcuni accenni di Fucile 2020 e Goldkorn 2020 – non paiono granché percepire la problematica del suo rapporto con la complessa realtà del testo di partenza e con le precedenti versioni italiane¹². Viene da pensare che le complessità filologiche e traduttive di *Ferdydurke* non sarebbero sfuggite alla loro attenzione, se si fosse trattato di un'opera scritta in una lingua più nota e accessibile di quanto sia il polacco.

Questa scarsa sensibilità di editori o recensori nei confronti dei problemi filologici di opere in lingue, purtroppo considerate "minori", rischia di alimentare un circolo vizioso in cui i traduttori sottostimano i rischi delle sfide da loro intraprese. La nuova edizione italiana di *Ferdydurke* costituisce quindi anche un'occasione per una riflessione su queste dinamiche.

Quel che è certo è che la strada del romanzo verso un ipotetico, ma sempre vagheggiato *optimum* traduttivo, così conforme al testo polacco da mettere in ombra le versioni precedenti, è ancora lunga e che anche in futuro il genio creativo di Gombrowicz darà ancora del filo da torcere ai suoi traduttori...

Bibliografia

- Balcerzan E. (1998), *Poetyka przekładu artystycznego*, in: Fast P. (a cura di) *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Śląsk, Katowice.
- Berezowski (1997), *Dialect in translation*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Bolecki W. (1982), *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni: studium z poetyki historyczne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Borchardt D. (2000), *Translator's note*, in: Gombrowicz W., *Ferdydurke*, transl. by D. Borchardt, foreword by S. Sontag, Yale University Press, New Haven-London: XVII-XXI.

¹² Sul sito del Saggiatore è possibile consultare la rassegna delle recensioni della nuova edizione di *Ferdydurke*, <<https://www.ilsaggiatore.com/libro/ferdydurke/>> [ultimo accesso: 20.05.2020].

- Cataluccio F. M. (2020), *Il ghigno tragicomico dell'immaturità*, in: Gombrowicz W., *Ferdydurke*, Il Saggiatore, Milano: 321-334.
- Ceccherelli A. (2014), *C'è Ferdydurke e Ferdydurke. Peripezie autotraduttive gombrowicziane*, in: Montini C. (a cura di), *La lingua spaesata. Multilinguismo oggi*, BUP, Bologna: 73-85.
- Ceccherelli A. (2021), *Gombrowicz, in una lingua sfrenata, i trionfi dell'inautenticità*, "Alias", 10.01.2021, <<https://ilmanifesto.it/gombrowicz-in-una-lingua-sfrenata-i-trionfi-dellinautenticita/>> [ultimo accesso: 25.05.2021].
- Fieguth R. (2011), *Ferdydurke jako powieść [także il liryką podszyta. Pomysły starego tłumacza*, <<http://www.muzeumgombrowicza.pl/zarzadzanie/uploads/fckeditor/files/Fieguth%20Rolf.%20Ferdydurke%20jako%20powies%CC%81c%CC%81%20%5Btakz%CC%87e%20i%5D%20liryka%CC%A8%20podszyta.%20Pomys%5C%82y%20starego%20t%C5%82umacza.pdf>> [ultimo accesso: 20.05.2020].
- Flaszen L. (1984), "Ferdydurke" Gombrowicza, in: Łapiński Z. (a cura di), *Gombrowicz i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków: 93-97.
- Fucile G. (2020), *Ferdydurke, o i turbamenti del giovane Witold*, <<https://www.quadernidaltritempi.eu/author/gennaro-fucile/>> [ultimo accesso: 20.05.2020].
- Głowiński M. (1995), "Ferdydurke" Witolda Gombrowicza, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Goldkorn W. (2020), *Unduelloacolpidismorfie*, "La Repubblica-Robinson", 12.12.2020, <https://www.ilsaggiatore.com/wp-content/uploads/2020/12/2020_12_12-Robinson-Gombrowicz-1.pdf> [ultimo accesso: 20.05.2020].
- Gombrowicz W. (1958), *Ferdydurke*, trad. par Brone, Juillard, Paris.
- Gombrowicz W. (1961), *Ferdydurke*, trad. di S. Miniussi, Einaudi, Torino.
- Gombrowicz W. (1973), *Ferdydurke*, trad. par G. Sédir, Christian Bourgois, Paris.
- Gombrowicz W. (1986), *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gombrowicz W. (1990), *Testament*, Res Publica, Warszawa.
- Gombrowicz W. (1991), *Ferdydurke*, trad. di V. Verdiani, Feltrinelli, Milano.
- Gombrowicz W. (1998), *Walka o sławę. Korespondencja, część druga. Witold Gombrowicz, Konstanty A. Jeleński, François Bondy, Dominique de Roux*, Wydawnictwo literackie, Kraków.
- Gombrowicz W. (2000), *Ferdydurke*, transl. by D. Borchardt, foreword by S. Sontag, Yale University Press, New Haven-London.
- Gombrowicz W. (2003), *Ferdydurke*, Seix Barral, Barcelona.
- Gombrowicz W. (2008), *Prólogo a la primera edición de Ferdydurke*, in: Gombrowicz R., *Gombrowicz en Argentina, 1939-1963*, El cuenco de plata, Buenos Aires: 113-114.
- Gombrowicz W. (2019), *Ferdydurke*, trad. di V. Verdiani, copia elettronica, per gentile concessione della traduttrice.
- Gombrowicz W. (2020), *Ferdydurke*, cura e postfazione di F.M. Cataluccio, prefazione di M. Mari, trad. di I. Salvatori e M. Mari, Il Saggiatore, Milano.
- Heydel, M. (2019), "Intermolecular Mockery and Derision, an Inbred Superlaugh": on English translations of Gombrowicz's *Ferdydurke* and their plural original, in: Dapia S. (a cura di), *Gombrowicz in Transnational Context: translation, affect, and politics*, Routledge, New York-London: 67-81.

- Iribarne L. (1977), *Commentary on the Translation*, in: Witkiewicz S.I., *Insatiability*, Urbana, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-London.
- Jeleński K. A. (1958), *Witold Gombrowicz et Ferdydurke*, in: Gombrowicz W., *Ferdydurke*, Juillard, Paris: 7-14.
- Kottun M. (2018), *Signed: Gombrowicz: "Pupa", the Western Canon, and the English Translation of Ferdydurke*, "Między oryginałem a przekładem", XXIV, 4: 91-111.
- Kraskowska E. (1985), *Dwujęzyczność a problem przekładu*, in: Balcerzan E., Wystouch S., *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, PWN, Warszawa: 182-204.
- Ojcewicz G. (2004): *Otwartość serii a seria otworzyć: krytyka przekładu w systemie wiedzy o tłumaczeniu*, in: Koźbiat J. (a cura di), *Recepcja-Transfer-Przekład*, vol. 2, Wydawnictwo UW, Warszawa: 29-41.
- Lipińska-Iłtakowicz, K. (2001), *Gombrowicz w Ameryce*, "Przegląd Polski", 23.11.2001: 62-78.
- Łukaszewicz J. (2004), *Szkoła we włoskich przekładach Ferdydurke*, in: Skibińska, E. (a cura di), *Gombrowicz i tłumacze*, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask: 69-83.
- Marchesani P. (1992), *D'una edizione "critica" di Gombrowicz (e d'altro)*, "Europa Orientalis", XI, 2: 233-294.
- Margański J. (1995), *Co robić z cytatami u Gombrowicza?*, "Pamiętnik Literacki", LXXXVI, 1: 85-109.
- Mari, M. (2017), *Gombrowicz*, in: Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, Il Saggiatore, Milano.
- Mari M. (2020), *Prefazione*, in: Gombrowicz W., *Ferdydurke*, Il Saggiatore, Milano: 7-13.
- Masojć I. (2019), *Kluczowe pojęcia powieści Witolda Gombrowicza "Ferdydurke" w przekładzie na język litewski*, "Bibliotekarz podlaski", XLIII, 2: 249-266.
- Mazza Galanti C. (2021), *Le parole sono magia oscura. Capire la letteratura di Witold Gombrowicz aiutati dai traduttori di Ferdydurke*, Michele Mari e Irene Salvatori, <<https://www.iltascabile.com/letterature/ferdydurke-gombrowicz/>> [ultimo accesso: 15.05.2021].
- Mozejko D.T. (2011), *Condiciones de aceptabilidad del discurso de un migrante. El caso Gombrowicz en la Argentina*, "Amerika. Mémoires, identités, territoires", 5, <<https://journals.openedition.org/amerika/2537>> [ultimo accesso: 20.05.2020].
- Pirandello L. (1997), *La carriola*, in Id., *Novelle per un anno*, vol. 3, t. 1, a cura di M. Costanzo, Arnoldo Mondadori, Milano: 553-561.
- Rynek książki w Polsce 2015*, <https://instytutksiazki.pl/download.php?path=sections/files&file=325adfb1d3af5e03f59953b58e2b4cf81512988960.pdf&name=rynek_ksiazki_2015.pdf> [ultimo accesso: 25.05.2021].
- Squillace-Piwowarczyk, C. (2004), *Między dziełem filozoficznym a politycznym – recepcja Ferdydurke we Włoszech*, in: Skibińska E. (a cura di), *Gombrowicz i tłumacze*, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask: 53-60.
- Surma-Gawłowska, M. (2004), *Ferdydurke po włosku*, in: Skibińska E. (a cura di), *Gombrowicz i tłumacze*, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask: 61-68.
- Ramos Pinto S. (2009), *How important is the way you put it? A discussion on the translation of linguistic varieties*, "Target", XXI, 2: 289-307.

- Rodak P. (2013), "*Wielka bitwa paryska*". *O pierwszym francuskim wydaniu Ferdydurke*, "Przestrzenie Teorii", 20: 127-143.
- Strinati C. (2020), *Giovedì, un libro - Witold Gombrowicz "Ferdydurke"*, <<https://www.facebook.com/clauidiomassimostrinati/videos/383972036035491>> [ultimo accesso: 20.05.2020].
- Ziomek J. (1994), *Solecyzmy w Ferdydurke*, in: Id. *Prace ostatnie*, PWN, Warszawa 1994: 221-238.