



Although primarily an English literature and linguistics journal with a University of Pisa bias, *Anglistica Pisana* may also accept articles on North American, post-colonial or comparative literatures from foreign and Italian visiting lecturers, particularly if they continue arguments already raised in these pages. Papers in English should conform to the MLA Style Sheet: all articles and reviews submitted to the Editor, either in English or in Italian, should be accompanied by a summary in the opposite language, and must be sent either as e-mail attachments to m.curreli@angl.unipi.it or on a disk formatted for PC (not Mac) to Professor Mario Curreli, Dipartimento di Anglistica, 67 Via Santa Maria, 56127 Pisa. Exchange proposals and books for review may also be sent to this address: although the latter will all be listed, a review cannot always be guaranteed. Typescripts and unsolicited materials will not be returned unless an International Reply Coupon for the correct amount is enclosed.

Authors of articles will be entitled to twelve complimentary off-prints, but may buy more if they notify the publishers when returning corrected proofs. In assigning copyright of printed articles to the publishers, authors may be granted permission to use their own material elsewhere, provided that *Anglistica Pisana* is duly notified and acknowledged as the original place of publication. All matters related to copyright, subscription, back issues, and advertising should be sent to the publishers: Edizioni ETS, 16-19, Piazza Carrara, 56127 Pisa, Italy, tel. +39.050.29.544, fax 050.20.158, e-mail info@edizioniets.com.

Anglistica Pisana

Editor

MARIO CURRELI

Advisory Editors

Laura Coltelli, *American Studies*

Carla Dente, *Theatre Studies*

Enrico Giaccherini, *Middle English Literature*

Francesco Gozzi, *Novel Studies*

Anthony L. Johnson, *Poetry Studies*

Lavinia Merlini, *Linguistics*

Biancamaria Rizzardi, *Victorian Studies*

Advisory Committee

Luisa Conti Camaiora (Milano-Cattolica), Elsa Linguanti (Pisa)

Francesco Marroni (Pescara), Franco Marucci (Venezia)

Cedric Watts (Sussex)

Direttore responsabile: ALESSANDRA BORGHINI

Periodico semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 31 del 1 dicembre 2004

Abbonamento 2006

Italia € 25,00, estero U.S. \$ 35,00

prezzo di un fascicolo: Italia € 15,00, estero U.S. \$ 24,00

conto corrente postale n. 14721567

intestato a Edizioni ETS

© Copyright 2006

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 88-467-1623-X

Anglistica Pisana
Numero speciale: La traduzione letteraria

III, 1
2006



Edizioni ETS

INDICE

I PARTE

IL TESTO RICREATO

*Giornata di studi sulla traduzione letteraria
in memoria di Alfredo Rizzardi*

<i>Saluti di:</i> Biancamaria Rizzardi, Giuseppe Di Stefano, Marcella Bertuccelli, Mario Curreli	11
<i>Interventi di:</i>	
Biancamaria RIZZARDI	15
Guido PADUANO	22
Claudio GORLIER	31
Agostino LOMBARDO	37
Sergio PEROSA	47

II PARTE

SAGGI

E. MACDONALD, <i>La ricerca della verità: intervista a Mario Luzi</i>	65
A. GHEZZANI, <i>Il mistero Shakespeare secondo Borges</i>	85
S. SONCINI, <i>"The very age and body of the time": L'Amleto di Federico Tiezzi e i problemi della traduzione diacronica</i>	107
V. PASQUARELLA, <i>An Interview with Stanley Wells and Stephen Orgel, with a Foreword by Carla Dente</i>	131
S. GREENUP, <i>The Undesigning Scribbler, the well-read Lady and the Aristocratic Cad: Richardson's Art of Literary Allusion in Clarissa</i>	145
A. CANDELORO, <i>Journey of the Magi di T.S. Eliot e La adoración de los Magos di Luis Cernuda: ri-scritture poetiche</i>	165
M. CURRELI, <i>I dubbi del traduttore da giovane, con due lettere inedite di F.R. Leavis</i>	195

RASSEGNE, NOTE, RECENSIONI

- C. WATTS, *Fundamental Editing: In A Midsummer Night's Dream*, does "Bottom" mean "bum"? And how about "arse" and "ass"? 213
- rec. G. FRANCI - R. MANGARONI, *Le mille e una maschera di Oscar Wilde* (L. Giovannelli) 223
- rec. MURIEL SPARK, *The Finishing School* (F. Pieri) 227
- rec. ALFRED E. HOUSMAN, *Un ragazzo dello Shropshire e altre poesie* (F. Ciompi) 231

I PARTE

IL TESTO RICREATO

Giornata di studi sulla traduzione letteraria
in memoria di
Alfredo Rizzardi

Università di Pisa
20 dicembre 2004

Saluti

Biancamaria Rizzardi: Ci sono dei giorni lieti e questo è uno di quelli. Lieto per il saluto che la Provincia e il Comune di Pisa, i colleghi dell'Università e io, assieme ai nostri dottorandi, nostri scolari, vogliamo porgere al Prof. Sergio Perosa, al Prof. Agostino Lombardo e al Prof. Claudio Gorlier. Il mio saluto si accompagna ad un vivo ringraziamento per tutti quelli che hanno reso possibile questo evento: la Provincia e il Comune di Pisa, l'Ateneo, la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, il Dipartimento di Anglistica, il Dottorato in Letterature Straniere Moderne, la Fondazione Alfredo Rizzardi e, specialmente, il Corso di Laurea Specialistica in Traduzione dei Testi Letterari e Saggistici, al cui interno è nata questa iniziativa.

Questo progetto è nato un anno fa e, nella sua forma originaria, prevedeva l'intervento di Alfredo Rizzardi. Desidero ringraziare sinceramente gli amici e i colleghi che hanno voluto dedicare questo tributo alla sua memoria. Cedo con piacere la parola a Giuseppe di Stefano, Preside della nostra Facoltà.

Giuseppe di Stefano: Io sono qui per portare i saluti della Facoltà, che è particolarmente felice di questa iniziativa, pur rammaricandosi che, come ha accennato la collega Rizzardi, ci sia un assente fisico. Però la sua presenza morale, spirituale, intellettuale, in queste ore è più viva ancora di quanto non lo fosse quando è stato progettato questo incontro.

La Facoltà è particolarmente felice, come dicevo, perché questa è la prima e certamente la più significativa tra le iniziative che il neonato Corso di Laurea Specialistica in Traduzione Letteraria e Saggistica sta avallando. Per iniziativa particolare della collega Rizzardi, che molto dinamicamente e con grande capacità ha saputo progettare e realizzare questo incontro.

Lascio la parola alla Prof.ssa Marcella Bertuccelli, Presidente del Corso di Laurea Specialistica in Traduzione dei Testi Letterari e Saggistici.

Marcella Bertucelli: A nome di tutti i colleghi del Corso di Laurea Specialistica in Traduzione dei Testi Letterari e Saggistici porgo il benvenuto ai prestigiosi conferenzieri e porgo un sincero ringraziamento alla Prof.ssa Biancamaria Rizzardi, per aver saputo organizzare in maniera egregia un incontro che, sono sicura, sarà la nostra carta di presentazione per tutti i colleghi che hanno voluto partecipare, per i nostri studenti, per la Facoltà e l'Ateneo interi. Quando Biancamaria Rizzardi ci ha proposto questa iniziativa, era prevista un'ulteriore presenza e io credo che questa iniziativa debba essere a lui interamente dedicata.

Ringrazio tutti. Ci saranno altre iniziative importanti all'interno di questo Corso di Laurea, ma forse questa rimarrà la più importante. Cedo la parola al Prof. Mario Curreli, Direttore del Dipartimento di Anglistica, nonché Presidente del nostro Dottorato in Letterature Straniere Moderne.

Mario Curreli: Anch'io porgo volentieri il saluto del Dipartimento di Anglistica e del Dottorato di Ricerca in Letterature Straniere Moderne agli illustri ospiti, e approfitto per rispondere a chi, poco fa, si chiedeva se Alfredo Rizzardi avesse mai insegnato in questa Università. Non l'ha fatto, ma avrebbe potuto farlo, se soltanto avesse voluto, poiché trent'anni fa, quando Aurelio Zanco stava per lasciare la cattedra di Letteratura Inglese nella nuova Facoltà di Lingue e Letterature Straniere si rivolse a Rizzardi, invitandolo a venire qui a ricoprire la sua cattedra pisana. A quel tempo, infatti, si potevano fare le chiamate direttamente, senza doversi preoccupare di budget e punti percentuali, come succede oggi. Alfredo Rizzardi venne, ringraziò, ma preferì rimanere a Bologna, dove aveva creato la sua scuola. In quell'occasione, quando venne qui a Pisa, ebbi la fortuna di conoscerlo di persona per la prima volta.

Tuttavia, conoscevo già Rizzardi come studioso attraverso le sue opere e, in particolare, le sue importanti traduzioni. In seguito al clamore suscitato dalla liberazione del Grande Vate dal St Elizabeth's e dal suo ritorno in Italia, il primo libro di poesia americana che comprai ai tempi del liceo, al di fuori dei testi scolastici obbligatori, fu proprio l'elegante edizione delle *Poesie* di Pound, curata da Rizzardi per la prestigiosa collana monda-

doriana dello Specchio. Conoscevo ovviamente anche l'altra opera fondamentale, la mitica edizione dei *Canti Pisani* da lui curata per Guanda, ossia, per la stessa benemerita Casa parmense che, nel 1935, aveva pubblicato in trecento esemplari numerati *La barca*, questa prima preziosa raccolta di poesie di un giovanotto ventiquattrenne, allora quasi sconosciuto, che si chiamava Mario Luzi. L'intervento del Poeta era previsto in questa occasione; purtroppo la sua partecipazione al tributo odierno alla memoria di Alfredo Rizzardi ha dovuto, con rincrescimento unanime, essere cancellata per motivi di salute.

INTERVENTI

BIANCAMARIA RIZZARDI

Dirò subito, e mi dispiace deludere le aspettative di alcuni, che non tratterò l'argomento dal punto di vista affascinante con cui lo si affronta ormai da decenni e con ottimi risultati: vale a dire in sede di teoria scientifica del linguaggio, dove la riflessione sulla traduzione e i suoi problemi rappresenta un momento importante della ricerca a cui linguisti e semiologi hanno portato un contributo fondamentale. Devo aggiungere, tuttavia, che per quanto un'impostazione scientifica possa portarci, come, in effetti, ci ha portato, ad identificare i meccanismi della traduzione, formalizzando, in un'elaborazione teorica, il processo del tradurre, non sembra che essa abbia condotto, né possa condurci, ad indicazioni decisive sulla pratica del tradurre un'opera letteraria. D'altra parte, come dimostra il fallimento di ogni tentativo di traduzione automatica di testi scritti (a cui, con tanto entusiasmo, si erano dedicati studiosi di Linguistica, di Matematica, di logica, di Informatica e di Cibernetica dal '49 agli inizi degli anni '70), è chiaro che la traduzione letteraria rimane affidata non ad un generico traduttore, ma ad un *interprete* del testo, il quale sottostà ad un numero pressoché infinito di variabili, imprevedibili e perciò indescrivibili, a cominciare dall'elemento creativo, che costituisce il nocciolo del fatto letterario, per finire alla persona stessa del traduttore, la cui validità, in relazione ad un singolo testo, si misura in rapporto alla capacità d'inserire quel testo in un diverso contesto creativo, o, in altri termini, di colmare quella mancanza da cui nasce, nel nuovo contesto, l'esperienza del testo originale. In effetti, come per l'interpretazione teatrale, musicale, pittorica (la copia d'autore), la *chance* di successo sta nell'*occhio* e nell'*orecchio* di chi la esegue (o, per meglio dire, nella natura e nella cultura dell'occhio e dell'orecchio di chi la esegue), per il traduttore di un'opera letteraria, possibilità di

successo risiedono nelle competenze linguistiche possedute, con tutto ciò che la lingua implica nei confronti del vivere in un determinato luogo e in un determinato tempo. Ecco che il traduttore di poesia non può non essere partecipe dei problemi della letteratura del suo tempo e della sua terra, operando, più o meno attivamente, nella direzione posta da quei problemi.

Ed ora entriamo nel vivo dei nostri lavori. Il titolo dell'incontro, "Il testo ricreato. Lezioni di arte della traduzione", si giustifica per la presenza oggi tra noi di testimoni eccezionali di una stagione che ha segnato una svolta nella cultura italiana. Il periodo è quello del secondo dopoguerra, l'area è quella della lingua inglese. Non si è scelto il periodo a caso, naturalmente, ma perché ne abbiamo amato, come molti di voi, un'esperienza precisa. Devo aggiungere che *non* si è scelta l'area inglese per l'esperienza diretta, ma perché è opinione comune, che certo condividiamo, che le traduzioni di poesia inglese e americana siano state tra le più rilevanti, sia per la novità dell'approccio, che per l'incidenza sulla nostra cultura. La generazione di cui sto parlando è quella che esce, giovanissima, dalla guerra e non ha, anche metaforicamente, che macerie alle spalle: le abitazioni, sventrate, irriconoscibili, sono inospitali, devono essere spazzate via; le uniche che resistono sono le più umili, quelle nascoste e segrete che, al contrario delle maestose impalcature degli edifici letterari finiti in pezzi, si adattano ora perfettamente, con la loro povertà e la loro densa sostanza umana, al paesaggio di *terra desolata* che si stende intorno.

Punti di riferimento superstiti sono gli scrittori non estetizzanti (*Allegria* di Ungaretti, gli *Ossi* di Montale, Pavese, il primo Moravia, *Uomini e no* di Vittorini, persino qualche rara pagina tradotta, come il Rilke di Pintor). E, insieme a questi scarni residui, una generazione caratterizzata da una fame di conoscenza, una avidità di letture che si muovono nella direzione dei punti di riferimento rimasti: che, si badi bene, non sono arbitrari, ma, da un lato, rispondono pienamente ad una condizione esistenziale, dall'altro, si proiettano decisamente fuori della nostra tradizione, verso tradizioni straniere che hanno saputo indagare e promuovere il senso profondo della condizione umana. Si trattava di un movimento di ritorno a quella linea centrale europea da

cui la nostra letteratura si era allontanata ogni volta che si richiudeva in se stessa (o meglio, che era chiusa da ragioni politiche, sociali, economiche che ne snaturavano il linguaggio). Durante i vent'anni e più di Fascismo, di quella linea centrale europea si era perduta persino la coscienza, con la impossibilità, dovuta alla censura della stampa e dell'educazione, di conoscere e divulgare i testi.

I rapporti mantenuti, si racconta, erano privati, letterari, obliqui, distorti, come quelli dell'Ermetismo con la poesia francese, che ora trovava nuovi traduttori, dai Simbolisti a Valéry, da Michaux a Char e Eluard – ma un fascino nuovo esercitavano i poeti anglosassoni, inglesi e americani, quasi completamente sconosciuti da noi, tranne che per segreti canali, come la poesia di Montale. Perché, dunque, quella generazione traduceva? Forse, parte della risposta è già data. Era un vuoto da colmare, una necessità prepotente da soddisfare, una risposta da cercare in tecniche più avanzate. C'erano guide ufficiali, i vecchi professori, ma questi, pur ammirati ed apprezzati, conducevano fuori strada. Le loro traduzioni erano inservibili – William Carlos Williams avrebbe detto che mancava loro il linguaggio, sostituito da “una pelle morta” –, mentre il linguaggio della traduzione doveva identificarsi con la viva voce di una generazione che si poneva come la materia stessa, oltre che il destinatario, di quella poesia. È vero, “ogni generazione traduce per sé”, come ha scritto un grande poeta. Ma questa generazione doveva rovesciare non solo le forme, ma i presupposti storici della traduzione.

Si comprenderà, dunque, che tradurre non consisteva soltanto in un'operazione di informazione, ma si trattava di un'esperienza poetica. Da qui il fervore di traduzioni dall'inglese, lo studio della lingua per leggere quei poeti, per tradurli, cioè naturalizzarli. Appare in italiano la poesia di Joyce, di Eliot, di Pound, di Auden, di Stevens, di Williams, di Thomas, di Tate, e di tanti altri, in volumi singoli, oppure in raccolte antologiche. Collane di poesia straniera tradotta nascono e s'impongono all'attenzione; le riviste, come *Poesia* di Mondadori, o *Botteghe Oscure*, dedicano gran parte delle loro pagine alle letterature non italiane. Sulla scia dei Moderni, si riscoprono i poeti del passato, come Donne e Hopkins, la Dickinson e Melville, o William Blake, o

Shakespeare stesso che, tradotto in questo clima, appare “nuovo”. “Una grande stagione creativa è preceduta da un’intensa attività di traduzione”, ha scritto Ezra Pound. Quella generazione era spinta appunto dalla convinzione di dar vita ad una letteratura rinnovata, vitale, significativa: si era ricostituita quella fede nella poesia che è alla base di ogni creatività. Ma non certo una fede mistica, basata su una concezione trascendente della bellezza (l’Estetismo), quanto la ricerca di una verità umana, che misurasse lo scrittore con il dolore e la gioia dell’esistenza, sondandone il mistero: “Plonger au fond du gouffre, enfer ou ciel, qu’importe? au fond de l’inconnu pour trouver du nouveau”.

Che poi i poeti, nati da quella generazione, abbiano prodotto quello che hanno prodotto, è un discorso complesso, legato anche ad altre ragioni, che esulano dal nostro tema. Ma se consideriamo come valore, sia pure marginale, l’incidenza sociale del linguaggio letterario, quale è stato diffuso da quella generazione di artisti e di interpreti, allora dobbiamo riconoscerne la rilevanza. Il linguaggio della letteratura è sceso come un acido a corrodere le strutture sclerotiche del linguaggio comune, gli ha dato un diverso taglio, una diversa risonanza, una maggiore capacità metaforica.

In una lettera a mio padre, Umberto Saba scriveva di aver riscoperto, cent’anni dopo, la lingua di Leopardi nella lingua dei tranvieri. La lingua della nostra società ha risentito in quel tempo di quella scossa, che ha avuto il suo epicentro nella letteratura: l’immensa distanza è stata colmata in tempi brevissimi anche grazie ai mezzi di diffusione (stampa, cinema, radio, televisione). Se questo è vero, come credo lo sia, ciò è dovuto soprattutto alla lingua dei traduttori, che in molti casi ha preceduto il rinnovamento linguistico della poesia negli anni Cinquanta e Sessanta.

Alla prima domanda, “perché quella generazione traduceva?”, segue la seconda: “cosa si traduce?”. Che cosa si spera di trasportare del testo originale, quando un ben noto truismo ci dice che la poesia non si traduce. Sisifo che solleva il masso fino alla cima del monte, per vederlo ogni volta rotolare in basso, rappresenta perfettamente l’assurdo che è la traduzione. Eppure fin dai tempi più remoti si traduce; eppure la parte più feconda della nostra cultura non esisterebbe se non esistessero le tradu-

zioni. Catullo che traduce Saffo, Chaucer che traduce il *Roman de la Rose*, Wyatt che traduce Petrarca, Marlowe che traduce Ovidio, Chapman che traduce Omero, Dryden Virgilio, Pope l'*Iliade*, fino ai Moderni, il Seafarer, il Cavalcanti, i cinesi di Pound, sono una risposta all'assurdo, dimostrano che la traduzione, intesa non come identità ma come equivalenza, non solo è possibile, ma è tra le attività letterarie più fertili.

Che cosa si salva dei valori di un testo, perché continui a vivere nel nuovo testo? Si afferma comunemente che dei vari elementi che costituiscono il testo, quello musicale è destinato a perdersi, mentre quello visivo, anche la più complessa struttura d'immagini, può essere reso con accettabile equivalenza nella nuova lingua. Purtroppo, la traduzione deve rendere conto di tutti questi elementi, compreso quello musicale: lo sanno quelli che hanno tentato di tradurre, ad esempio, il "Forlorn! The very world is like a bell" di Keats, nell'ode costruita musicalmente sul canto dell'usignolo, oppure il "multitudinous seas incarnatine" di Shakespeare, dove l'immagine è costruita e sommersa dal senso musicale. Il nuovo testo ha una nuova musica: l'essenziale è che non sia stonata, che non tradisca, con un suono divergente, la ricchezza del senso che la parola comunica nel verso. In altre parole, una nuova musica attende di essere costruita nella nuova lingua: una musica dimessa, in sordina, un'eco lontana, ma tuttavia presente. È compito del traduttore fare sì che l'equivalenza anche fonica rispetto al testo originale non sia completamente soppressa, oppure, ancor peggio, che non sia tradita – come nel caso di un famoso verso di Verlaine, "les sanglots longs des violons de l'automne", che un ineffabile traduttore rendeva con "i singhiozzi vespertini dei violini".

L'elemento musicale, auditivo, del testo è sempre un'intensificazione ad altissimo livello dell'espressività della parola, del verso. Si pensi alla poesia di Hopkins, o Dylan Thomas, ai limiti della traducibilità. Ma è un fatto che l'enfasi sulla musicalità si è andata attenuando: la nuova generazione non sopportava più una poesia di soli suoni, troppo canterina, troppo affidata all'effetto sonoro: Swinburne e D'Annunzio l'avevano resa insopportabile. La subordinazione dello strato fonico del testo concorreva a quel fine che chiamerei di umiliazione, di dissacrazione del

linguaggio poetico tradizionale: la rottura dell'endecasillabo, il ripudio dello schema codificato, per porre tutto l'accento sulla parola, sulla carica espressiva della parola. Si cercava, al contrario, una poesia nella quale l'approssimazione, la (talvolta voluta) vaghezza della sensibilità musicale fosse sostituita da una lucidità intellettuale, ai limiti della prosa, che trovava il suo riscatto essenzialmente nell'immagine.

Appariva una novità, una acquisizione nuova, l'Imagismo anglosassone, non nella sua prima fase parnassiana, ma come risultava nei versi di un Eliot, di un Pound, di Williams, nei quali era divenuto uno strumento di folgorante penetrazione. Con l'Imagismo, in molti casi, si tentava di eliminare scorie sentimentali o estetizzanti, pascoliane o dannunziane, dal linguaggio della poesia, sostituite dalla verità della prosa, cioè di una parola che non è più annebbiata dall'alone suggestivo del suono. Non è un caso che un poeta come Montale suggerisse appunto di "rifarsi alla prosa", ripetendo, alla lettera, un'idea poundiana, espressa circa quarant'anni prima.

Si è così giunti alla terza domanda: "come tradurre?". Quali strategie, quali progetti, quali principî guidavano quella generazione, divisa tra le opposte strade della fedeltà filologica al testo e della libera interpretazione della poesia originale? Con le premesse che ho fatto, l'operazione del tradurre doveva fondarsi sul dato della *scoperta*, della immissione di un'esperienza nuova, che incidesse, casomai con violenza, sulla nostra lingua – naturalmente, non in termini di anglicismi, ma secondo una nuova prospettiva antiletteraria. E qui intendo per "letteratura" quello schermo di abitudine che lo sclerotizzarsi della tradizione innalza tra il lettore e la poesia, tra il lettore e l'esperienza viva. Ritornava attuale la necessità di "tordre le cou à l'éloquence" e, quindi, di abbandonare il linguaggio cristallizzato, privilegiato, della letteratura, per riappropriarsi della lingua parlata: la lingua della verità quotidiana, la "lingua del confessionale", come aveva detto tanti anni prima Baudelaire, aprendo una lunga stagione di poesia moderna.

La fedeltà al testo era quindi scontata: una fedeltà puntigliosa alla funzione e agli effetti che il poeta intendeva affidare al verso: che non ammetteva riempitivi, sostituzioni arbitrarie, che mi-

rava a non perdere la tensione profonda del testo. Ciò implicava un estendersi del linguaggio poetico, nella traduzione, a ogni aspetto della realtà: i nuovi poeti inglesi e americani ci insegnavano che tutto è suscettibile di diventare poesia; specialmente, per la sua novità, quella zona emarginata del linguaggio che rifletteva una realtà in ombra. Il realismo della “carriola rossa” di Williams, l’“oscenità” di Cummings, venivano perciò ad assumere una violenza iconoclastica, del tutto sconosciuta alla nostra tradizione ufficiale; perfino l’Ermetismo aveva tenuto lontano quelle “zone proibite” di realtà, usando un linguaggio altamente selettivo e astratto. Il tono della traduzione doveva quindi restituire nella sua interezza questa dimensione, a volte perfino brutale, del linguaggio, che veniva intensificato ed esaltato nell’impatto con una tradizione che fino ad allora l’aveva ignorata. La fedeltà al testo spesso si scontrava con l’intraducibile: non più inteso come un elemento intensificativo della parola, ma con la sua stessa dimensione interna, la sua complessità polisemica, quel gioco, apparentemente gratuito, di ambiguità ironiche, che in realtà lega ogni aspetto del testo, tutto un meccanismo complesso. In Cummings, ad esempio, dove il gioco verbale si pone in primo piano; ma anche in Thomas, dove ogni sillaba ha una sua funzione complessa, che sfida la parafrasi. Ricordo un solo esempio, che può bastare per rendere conto della difficoltà della traduzione. Una stupenda composizione di Thomas, “Fern Hill”, inizia con la struggente rievocazione di un paradiso dell’infanzia. Il testo dice:

And honoured among wagons I was prince of the apple towns
 And once below a time I lordly had the trees and leaves
 Trail with daisies and barley
 Down the rivers of the windfall light.

Quel “And once below a time” era il rovesciamento di “And once upon a time”, un *pun* su cui si costruiva il significato profondo del testo. In traduzione sembrava irrecuperabile. Eppure, con qualche fatica, si giunse ad un equivalente italiano: con qualche fatica si poteva giungere ad un equivalente italiano che fosse, tenendo fermo il significato totale dei versi, a portata di mano. Quel “once below a time” divenne “tempo sfa”: quasi

nulla si perdeva della fulminea espressività dell'enunciato.

Di quella generazione, ci onorano oggi con la loro presenza alcuni dei maggiori rappresentanti. Con la loro straordinaria cultura, accompagnata da un'altrettanto grande sensibilità agli stimoli nuovi, essi sono i protagonisti e i maestri del presente, sia per il rinnovarsi delle loro traduzioni dei grandi maestri della letteratura inglese e americana (le versioni shakespeariane di Agostino Lombardo e di Sergio Perosa), sia per la trasmissione e lo studio dei testi contemporanei in lingua inglese (le letture di Claudio Gorlier). Si tratta, ancora una volta, di trasmettere una linfa nuova alla nostra cultura, tanto che possiamo oggi auspicare di incontrarli, in un prossimo convegno pisano, per illustrare questo importante fenomeno.

Cedo con piacere la parola a Guido Paduano, che ci farà da guida nell'avvicinare i protagonisti del nostro incontro. Guido Paduano, uno studioso dal profilo poliedrico e particolarissimo, il quale, nell'ambito di una produzione straordinariamente ampia e varia e vivace, ha praticato la traduzione poetica e letteraria da tutte le lingue europee, antiche e moderne.

GUIDO PADUANO

Per me è molto importante essere qui, in questo momento, a condividere un ricordo: quello di Alfredo Rizzardi, e dell'amicizia con lui. La mia è durata relativamente pochi anni e non la citerei neppure, di fronte a persone che hanno avuto con lui un legame durato tutta la vita, se non volessi ricordarne un aspetto che ha invece valenza, come dire, pubblica, in quanto riguarda il destino sociale del mestiere che tutti facciamo e nel quale crediamo. Ed è che Alfredo Rizzardi era una di quelle persone verso le quali il contatto non lasciava bene distinguere (forse non lasciava distinguere affatto) il versante privato e il versante culturale. Era una di quelle persone molto rare, io credo, in cui la cultura ha fortissima valenza esistenziale ed entra a segnare l'individuo come marca distintiva, col risultato di dar vita a quella cosa di bellezza ineguagliata che è, ai miei occhi, la relazione affettiva: la relazione amichevole *fondata* appunto sulla cultura. Non parlo soltanto dell'amore per la poesia, che era certo il suo

tratto più coinvolgente e cordiale, ma anche della curiosità, che aveva vivissima, per l'operazione critica e i suoi fondamenti intellettuali ed emotivi.

Venendo al mio compito di oggi, di sicuro non è quello di un tecnico della problematica specifica, che verrà affrontata da maestri illustri nello studio della letteratura inglese e anglosassone, circa la traduzione in italiano dei testi di quella letteratura: io mi limiterò a introdurla con alcune brevi riflessioni sull'esperienza del tradurre in generale. *Non sono* però riflessioni di teoria della traduzione, a meno che non vogliamo sobbarcarci il paradosso di conferire statuto teorico alla rivendicazione, che io intendo fare, del carattere empirico della traduzione, quale emergerà da quelle delle sue caratteristiche che ho scelto di privilegiare. Si racconta che Diogene, a proposito delle teorie di Zenone sul moto – le famosissime aporie che rendono impossibile ad Achille raggiungere la tartaruga e, in generale, a qualsiasi persona, con qualunque velocità, di compiere un qualunque tragitto – ne attuò una critica silenziosa, semplicemente alzandosi in piedi e mettendosi a camminare.

La prima inferenza che possiamo trarre da questo aneddoto è che, come tutti noi camminiamo, copriamo distanze e raggiungiamo mete prefissate nonostante Zenone, così tutte le culture di ogni tempo e luogo – a partire dai poeti latini dell'età repubblicana, cui spetta l'invenzione del *vortere* – hanno avuto ed hanno nella traduzione un veicolo essenziale di comunicazione e una fonte indispensabile di alimentazione, malgrado la domanda *se* è possibile tradurre sia ancora il nodo preliminare e decisivo di ogni studio sulla traduzione. Non riesco a evitare l'impressione che un simile squilibrio abbia in sé qualcosa di comico; ma, comunque sia, alla prima inferenza non possiamo fermarci, perché rassegnarsi al divorzio tra prassi e concettualizzazione sarebbe una sciagura intellettuale che davvero non possiamo permetterci. Col suo gesto intenzionalmente grossolano, Diogene non ha *confutato* Zenone; ha però messo in luce i rischi di una teoria riscata dall'esperienza, ed ha espresso l'esigenza di una teoria, non meno, ma più evoluta, che renda ragione dell'esperienza.

Insisterò ancora un po' sul "caso Zenone" perché credo che questa analogia possa dare al nostro assunto specifico un contri-

buto maggiore del semplice conflitto tra teoria e anti-teoria. Per restare al più eloquente dei suoi argomenti, la cosiddetta “dicotomia”, Zenone sostiene che non è possibile percorrere una qualsiasi distanza, perché per farlo prima bisogna compiere la metà, per compiere la metà residua bisogna prima compiere la metà di questa metà (un quarto del totale), poi la metà del quarto residuo (un ottavo del totale) e così all’infinito, giacché la somma dei fattori di una progressione geometrica di ragione $1/2$ ($1/2, 1/4, 1/8, 1/16, 1/32, 1/64$ e così via, non raggiungerà mai l’unità. “Non si può percorrere in un tempo finito uno spazio infinito” è la formulazione di Zenone, che consente ad Aristotele l’obiezione che anche il tempo è infinito, perché altrettanto suscettibile di dicotomia: obiezione solo polemicamente efficace, giacché alla possibilità del moto – afferma un illustre studioso di Aristotele, David Ross – offre non una soluzione, ma una seconda difficoltà.

Assai più importante e pertinente (anche per noi) l’altra obiezione di Aristotele, fondata sulla distinzione tra infinito estensivo e infinito intensivo, cioè infinitamente divisibile: il primo è in effetti impercorribile, e in genere incontrollabile dall’uomo; del secondo abbiamo per nota e certa la somma delle infinite partizioni che lo compongono, che è appunto l’unità, alla quale ci si avvicina indefinitamente, come a un limite o un asintoto, mano a mano che la progressione si estende, fino che a un certo punto lo scarto diventa *praticamente* inessenziale.

L’argomento di Aristotele ci riguarda, perché il testo sottoposto alla traduzione è anch’esso, io credo, un infinito intensivo, in quanto a comporre un’unità anch’essa nota e certa (a parte i problemi filologici) è un insieme non di partizioni quantitative, ma di fattori del messaggio unitario, di valenze intellettuali ed emotive. Riprodurre *tutte* queste valenze (meglio anzi dire “tutte e sole”, tra poco vedremo perché) in un’altra lingua e in un altro contesto socio-culturale, ricostruendo in tal modo per via analitica il messaggio globale, è il compito istituzionale del traduttore, e in questa forma è certo impossibile – è possibile però avvicinarsi. Il carattere approssimato della traduzione è dunque strutturale e non deve essere visto in termini di negatività e frustrazione più di quanto non si verifichi per altre, forse per tutte,

le attività dell'uomo: "gli uomini – dice Euripide nell'*Ippolito* – non dovrebbero pretendere troppo dalla loro vita, quando non sanno neppure costruire alla perfezione i tetti delle loro case". Al contrario, sull'approssimazione si fonda il carattere dinamico della storia culturale, la progressività e la perfettibilità, ma anche la semplice pluralità e coesistenza delle traduzioni.

In questo senso occorre una precisazione: che le valenze dell'originale siano infinite non è un verità ovvia e contronominale, come sono infiniti i membri di una progressione aritmetica o geometrica; non è dimostrata né dimostrabile dal punto di vista oggettivo, ma la ritengo certa *a parte subiecti*: non è possibile, cioè, che in qualunque situazione il traduttore non abbia a che fare con problemi "nuovi", cioè irrisolti da parte dei suoi predecessori (diversamente, come si giustificherebbe il suo lavoro?).

Forse possiamo spingerci ancora più in là, e dire che alcune delle componenti del messaggio non sono note in partenza, ma nascono dal lavoro stesso del traduttore, sono da lui non inventate, ma *scoperte* nell'originale con quello che senz'altro possiamo definire un circolo virtuoso. In tal senso è applicabile alla traduzione il processo che l'estetica della ricezione – Jauss e soprattutto Iser, col robusto supporto filosofico di Gadamer – identifica nell'interpretazione dei testi, considerandoli come un sistema virtuale, un insieme di pieni e di vuoti, che devono essere colmati dal lettore secondo le sue prospettive storico-culturali. In questa dimensione si colloca la definizione di classico, data da Gadamer, come un testo in grado di parlare a tutte le età, di dire a ognuna di esse qualcosa di rilevante su di lei.

Questa teoria si presenta come una saggia via mediana tra lo storicismo estremistico, eredità del neo-umanesimo tedesco (se non diventiamo uguali agli spettatori del 458 a.C. siamo condannati a non capire Eschilo), e l'odierno Decostruzionismo o i New Readers alla Stanley Fish, dove tutte le interpretazioni sono legittime ed equiprobabili e *costituiscono* il testo – la cui forma originaria diventa in effetti pretestuosa e inutile. Se su un testo *x* possiamo dire *qualunque* cosa è almeno altrettanto evidente che *x*, come stimolo originario, può essere sostituito da qualunque altro testo. Contro il Decostruzionismo, peraltro, la traduzione offre un'arma specifica, giacché in essa non è eludibile – troppo

ancorata alla dimensione linguistica, che sia grammaticale, sintattica o altro – quel concetto di *errore* che nella nebulosa decostruzionistica è accuratamente evitato. Ma l'errore non è solo quello che può discendere dalla imperfetta padronanza della lingua (di partenza o di arrivo): bensì qualunque intrusione nel testo di elementi semantici incompatibili con i dati offerti dall'originale; i vuoti del testo non possono essere riempiti in maniera arbitraria, ma solo all'interno di un ventaglio di elementi che, per quanto nuovi, sono autorizzati dall'originale, dove erano in qualche modo latenti. Non mette neppure conto di ricordare che questa limitazione non contrasta col carattere che abbiamo detto infinito delle valenze testuali: esistono infiniti più piccoli di altri infiniti e contenuti dentro di essi (per esempio il numero infinito dei numeri pari rispetto a quello dei numeri naturali).

Questi sono anche i limiti dell'esaltante esperienza di creatività che vive il traduttore: tra le bellissime e calorosissime lettere che Umberto Saba mandò ad Alfredo Rizzardi (di cui Biancamaria Rizzardi mi ha messo gentilmente a conoscenza), ce n'è una in cui si parla della traduzione della Dickinson, dove Saba, che ha qualche diffidenza per la poetessa, esprime da un lato una sospensione di giudizio relativa alla "fedeltà" della traduzione, e dall'altro un lusinghiero giudizio sul fatto che il testo tradotto è più bello del testo originario. Niente potrebbe inorgoglire di più un traduttore, il quale tuttavia il proprio orgoglio lo ripone non nell'aver composto un testo originale, cioè diverso dal suo originale, ma nell'aver guardato e insegnato a guardare il suo originale *con altri occhi*.

E ha ragione proprio perché, come abbiamo appena considerato, la traduzione è un'interpretazione, è anzi la più capillare e la più profonda delle operazioni critiche, se è vero che nessun critico ha del suo testo una conoscenza paragonabile per vivezza e precisione a quella del traduttore. Al quale viene altresì chiesto un coraggio intellettuale che, spesso, il commentatore si risparmia nella gora erudita del paratesto: il coraggio di scegliere. Il secondo termine che vorrei scegliere di enfatizzare per la traduzione ha anch'esso, come "approssimativo", un'apparenza derogatoria: la traduzione è precaria, o, se si preferisce, transeunte. La migliore traduzione di un testo immortale potrà essere fruibili-

le per venti-trent'anni, lo spazio di una generazione. "Come le foglie", alle quali appunto Omero paragona, nel sesto dell'*Iliade*, le generazioni umane. Dopo di che, serviranno un'altra via e un'altra lingua, attraverso le quali quel classico possa parlare all'epoca successiva.

Figura della nostra mortalità, questa precarietà della traduzione può e deve, tuttavia, essere intesa a sua volta positivamente come appartenenza, in senso stretto, alla civiltà e alla lingua letteraria del suo tempo. Questo assunto, che può sembrare una banalità, e in verità ai miei occhi lo è, è invece stato al centro di un vivacissimo dibattito, che riconosce la propria origine in un celebre saggio di Walter Benjamin sul *Compito del traduttore*, dove l'obiettivo polemico era il rischio di trivialità insito nella lingua quotidiana, e il fine da raggiungere la ricostruzione di un testo sacro originario, rispetto al quale ogni modernità si qualificava come decadenza. A emblema di questa posizione Benjamin citava con approvazione una frase di Rudolph Pannwitz, secondo la quale "le nostre versioni, anche le migliori, partono da un falso principio, in quanto si propongono di germanizzare l'indiano, il greco, l'inglese, invece di indianizzare, grecizzare, inglesizzare il tedesco" – versione estrema dell'alternativa già presentata da Schleiermacher fra l'avvicinare l'originale al lettore o il lettore all'originale.

Francamente, io credo che un simile dibattito possa aver luogo solo tra persone che ignorano l'esistenza del teatro, questa forma d'arte particolarissima che nasce dalla sintesi tra una parte stabile e una parte peggio che transeunte, istantanea, coincidente con un piccolo e delimitato spazio del tempo biotico dello spettatore. Chi ha esperienza di teatro non può che escludere l'ipotesi che la lingua parlata dell'attore, che è parte della presenza somatica dell'attore, non sia la lingua d'uso della sua esistenza ordinaria, certo trasfigurata dalle potentissime e peculiari sollecitazioni richieste dalla rappresentazione, così come il corpo dell'attore è evidentemente il corpo dell'uomo che fa il mestiere d'attore, certo trasfigurato dalle medesime sollecitazioni. Ma, si badi bene: sono sollecitazioni che provengono non "dal greco" o "dall'inglese", ma da Eschilo e Shakespeare, anzi meglio dall'*Oresteia* e dall'*Amleto*, anzi, meglio ancora, dalle singole

situazioni dell'*Oresteia* e dell'*Amleto* che volta per volta le impongono, marcando lo scarto, la grande idiosincrasia creativa che per definizione *non* copre la totalità dell'espressione, neanche dell'*Amleto* o dell'*Oresteia*.

In effetti, il rischio e il vizio della traduzione che possiamo chiamare retrograda in senso tecnico, ma senza negarci un pizzico di malignità, consiste proprio nel fatto che essa produce un appiattimento non inferiore e forse superiore a quello che Benjamin temeva dalla trivialità del linguaggio quotidiano: la patina di antico o falso-antico, uniformemente stesa sull'originale, privilegia la diversità scontata della *langue* rispetto a quella della *parole*, che è il vero obiettivo del traduttore, e finisce col comunicare, invece del messaggio specifico dell'opera, un messaggio indifferenziato di lontananza nostalgica, che fa sì torto alla modernità disprezzata, ma lo fa anche all'antichità (relativa), trascurandone le articolazioni interne, le opposizioni storiche, oltre che di valore.

Tutt'al contrario dall'inseguire il mito antistorico della riproduzione-calco, il traduttore deve avere col testo un rapporto che non si esaurisce in una relazione binaria, ma consiste piuttosto in una triangolazione con le esperienze culturali, linguistiche e letterarie dell'attualità – è forse inutile aggiungere: in quanto hanno di rilevante, non quando ripetono il *basic* della televisione. Questo spiega perché tante bellissime traduzioni si devono a poeti o scrittori in proprio, fenomeno che potrebbe apparire sorprendente se si pensa alla ristrettezza dei limiti che il tradurre, come prima dicevamo, impone alla creatività.

Ma, senza giungere a tanto, sono certo che quando ci capita di dare un giudizio negativo su una traduzione da una lingua che padroneggiamo, questo giudizio non è quasi mai fondato sui fraintendimenti e travisamenti nella comprensione di essa, che possono essere rari o frequenti, ma per lo più restano occasionali, quanto piuttosto su un *tono* complessivo, che ci suona falso perché non sappiamo collocarlo, associarlo a un contesto di riferimento o di comprensibilità. "Nessuno parla così" – è l'obiezione classica, particolarmente efficace quando a farla è l'attore che, recitando quella traduzione, dovrebbe appunto "parlare così". Da questo punto di vista molte traduzioni non hanno un solo giorno di vita – nonché venti o trent'anni – semplicemente per-

ché sono nate già vecchie, attaccate a una tradizione già sclerotizzata e ritardataria.

Parlare di “suono” della traduzione ci porta all’ultima delle caratterizzazioni cui voglio accennare, che anch’essa può sembrare diminutiva: è quella che definisce la traduzione un fatto fisico, materiale, carnale. La parola del testo ricreato è un *oggetto* sonoro, e, in quanto tale, sta in un ciclo produttivo di tipo schiettamente artigianale, vale a dire in un processo di attività insieme creative e ripetitive, dove ogni esperienza è, da un lato, fondata sul mestiere, dall’altro impercettibilmente diversa e unica, dove il risultato si raggiunge attraverso un continuo lavoro di aggiustamento empirico: non saprei dare miglior consiglio ai giovani traduttori che quello di leggere e rileggere *a voce alta* i loro testi, con un orecchio che si farà sempre più attento e fine nel cogliere quello che prima abbiamo chiamato il “suono falso”.

Dobbiamo a una grande opera di Wagner, i *Maestri Cantori di Norimberga*, l’ineguagliabile rappresentazione della poesia come fatto manuale, attraverso lo scambio simbolico delle due attività di Hans Sachs, poeta e calzolaio: la lieta etica del lavoro che lo ispira – confermata dall’incomprensione iniziale di Walther, tenore amoroso proveniente dalla nobiltà improduttiva – può servirci da modello.

Nei testi teatrali la parola è tridimensionale, stereofonica: attraverso di essa si giocano carte decisive della messinscena. In un passo molto famoso della *Poetica* Aristotele dice che “la potenzialità della tragedia si dà anche in assenza di scena e di attori”: questa frase ha provocato una specie di lapidazione da parte dei teatrologi contemporanei, come se il suo significato fosse che nella tragedia hanno importanza solo i valori verbali, quando invece Aristotele, che altrove si mostra perfettamente consapevole dell’importanza primaria dello spettacolo, intendeva forse dire che la lettura della tragedia può equivalere a una messa in scena virtuale, *suggerita* nelle articolazioni e nello sviluppo di una parola che, a questo punto, merita chiamare con la felicissima definizione di Giuseppe Verdi: “parola scenica”.

Senza parlare dell’ovvia musicalità del genere lirico, anche nella narrativa sono le figure e le macrofigure del ritmo quelle su cui pesa per eccellenza il compito di comunicare la trama – il

mythos, al quale giustamente Aristotele attribuiva il primato fra i fattori costitutivi della poesia. E parlando del ritmo, io credo sia la parola in cui si riassume davvero tutta la sostanza dell'esperienza del traduttore, è ciò su cui davvero si gioca la riuscita di una traduzione. Si può perfino sopravvivere all'uso di un lessico zoppicante, purché non si sia perso quella specie di *fil rouge* magico, che crea nell'originale la progressione del discorso, l'utilizzazione del tempo lineare reinterpretato come tempo narrativo, drammatico o lirico.

Da questo punto di vista, un problema molto complesso è l'uso del verso. In generale, con una macroscopica eccezione, di cui dirò tra pochissimo, non è eludibile l'obbligo di conservare una dizione in senso stretto poetica dovunque essa sia nell'originale. Ma quale dizione poetica, e in che senso legata alle tendenze della poesia contemporanea, è assai meno semplice da stabilire, e le differenze fra il traduttore in versi e il poeta originale rischiano di approfondirsi. Faccio un solo esempio: nella produzione poetica italiana dei nostri giorni esiste un massiccio fenomeno di ritorno alle strutture tradizionali, all'endecasillabo e perfino alla rima. È fin troppo evidente che non si tratta di un uso "ingenuo" di queste strutture, ma di una loro citazione manieristica o provocatoria, di una loro *mise en abîme*, che per lo più adombra un conflitto tra forme antiche e contenuti nuovi, magari esplosivamente nuovi.

Questa dialettica non può che perdersi nel traduttore, il quale, al contrario, ha a che fare *sempre* con contenuti antichi (in senso relativo, come dicevo già prima, abbastanza antichi per il solo fatto di precederlo), che, come pure ho già detto, hanno per definizione bisogno di forme nuove. In ogni caso, l'endecasillabo, troppo aperto a valenze prosastiche, troppo pronto a crearsi per partenogenesi nella conversazione quotidiana – caratteristiche che coincidono con quelle del trimetro giambico, rilevate da Aristotele – è a mio parere più che mai inadatto, *oggi*, alla traduzione della lirica. L'ho constatato lavorando su Catullo, che richiede secondo me una vigilanza assidua contro il rischio altrettanto assiduo di prendere l'abbrivo su una cadenza endecasillabica – rischio a cui conosco un solo rimedio, la costruzione di sintagmi che obblighino a un'accentuazione forte sulla quinta

sillaba. Invece il problema della resa del verso lungo, a partire dall'esametro omerico, sembra essersi soddisfacentemente assestato su una vulgata che discende dalle *Odi barbare* di Carducci, e ha forse trovato nelle narrazioni poetiche di Pavese i risultati più felici. L'eccezione a cui accennavo riguarda invece nientemeno che l'intero *corpus* dei testi teatrali. Per lunghi secoli c'è stata nella cultura europea una predominanza schiacciante del teatro in versi, fino a qualificare come una stravaganza, subito abortita, il tentativo di Houdar de la Motte, ai primi del Settecento, di dare alla Francia un teatro in prosa; nei nostri tempi come si sa, il rapporto tra norma ed eccezione si è del tutto rovesciato, col risultato che un testo in versi si presenta come fortemente straniato e, dunque, rischia di attirare su questo l'attenzione, distraendola dal messaggio proprio. Ma c'è una ragione assai più forte: che in quel campo di tensioni e spesso di battaglie non troppo metaforiche che è la messinscena, il ritmo della dizione è un territorio soggetto all'occupazione del regista.

Come nessun testo, neanche *Amleto* è nulla di diverso da un copione, cioè un progetto interlocutorio per la creatività del regista, che in un certo senso è il suo secondo autore, così quello stesso ritmo che abbiamo visto costituire l'identità di una traduzione è a sua volta un progetto interlocutorio per quello che non sarà più il ritmo del testo, ma quello della rappresentazione. In questo caso la griglia metrica, in ogni caso destinata a essere stravolta, modificata, riformulata, distrutta, si presenta come un condizionamento non necessario. Peraltro, dove è necessario, per esempio in una memorabile recita dell'*Adelchi*, si è visto bene come una parte considerevole dell'impegno dell'attore fosse rivolto a *nascondere* la cadenza uniforme e un po' cantilenante del famigerato endecasillabo.

CLAUDIO GORLIER

Mi accontenterò di toccare brevemente alcuni punti che nascono dall'esperienza di chi si è occupato di queste cose e di chi, nella sua vita, oltre ad aver molto peccato, ha anche molto tradotto. Ho smesso però di tradurre. Faccio dunque una strana mescolanza di alcuni aspetti che avevo suggerito inizialmente.

Vorrei accennare al problema, e non voglio vederlo assolutamente sotto il profilo teorico, del tradurre l'intraducibile, che è una categoria assoluta, ma ha anche delle ricadute pratiche. Non lo dico certo perché sia l'occasione, ma abbiamo un esempio per il quale non voglio usare aggettivi banali, come straordinario, diciamo travolgente, di traduzione dell'intraducibile, proprio in Alfredo Rizzardi e in particolare nel suo confronto con Ezra Pound. Poiché la poesia di Pound è già a sua volta una serie di appropriazioni e di traduzioni, il cimento del traduttore diventa veramente di una complessità inquietante.

Credo in questo senso che sia uno degli aspetti della irripetibilità dell'esperienza di Rizzardi, oltre ad essere un'orgogliosa sfida, perché credo che nessuno potrà rischiare di riprovarci. Il grande traduttore e, in questo caso, re-inventore di Pound, è Rizzardi che, non a caso era anche poeta in proprio, e ciò ha la sua considerevole importanza. È vero, senza dubbio, che esistono testi più intraducibili di altri per una serie di motivi. Un caso limite, che può costituire un parallelismo con Pound, è *Finnegans Wake* di Joyce, perché in che misura *Finnegans Wake* non contiene appropriazioni e ritraduzioni che andrebbero ulteriormente sviluppate? Si parlava prima di una crudele battuta, che a me non dispiace e per la quale a suo tempo mi sono congratolato con l'autrice. Susan Sontag definì *Finnegans Wake* "this unread, unreadable book". La seconda affermazione è naturalmente oggetto di discussione, ma sulla prima credo ci sia un vasto consenso. Ho conosciuto un'ampia schiera di studiosi di Joyce che messi alla prova con domande specifiche su *Finnegans Wake*, mi dicevano "bisogna che vada a controllare", il che è per lo meno sospetto. E questo è veramente un caso limite.

Dobbiamo ammettere che tutto è traducibile e tutto è intraducibile, ma ci sono dei casi davvero limite. Soprattutto per chi si occupa di letteratura di lingua inglese, c'è un aspetto di polivalenza di fronte alla quale siamo per forza disarmati e costretti ad una scelta. Mi riferisco, a parte il caso notissimo della doppia valenza di "nunnery" in *Amleto*, che vuol dire sia "convento" sia "bordello" e che un lettore moderno non coglie più, al romanzo di uno scrittore divenuto di moda anche in Italia in anni recenti, che è Philip Roth. Di fronte a uno dei suoi romanzi più discussi,

che si chiama *Portnoy's Complaint*, che cosa si sceglie di tradurre? Il traduttore e l'editore hanno scelto, e perché no, *Il lamento di Portnoy*, che qualifica effettivamente abbastanza bene. Resta il fatto che "complaint" significa anche "malattia": allora è evidente che nella traduzione ci sarà una perdita di una parte del titolo originario. Per qualsiasi lettore moderno di lingua inglese il doppio senso è chiaro, ma non lo è per colui che ha dovuto scegliere di tradurre e, quindi, di fronte a questi casi, che sono abbastanza frequenti, ci si deve arrendere, o meglio, si devono scegliere dei compromessi.

Un fatto singolare è il solidificarsi, per così dire, delle traduzioni di alcuni titoli, soprattutto di opere classiche, che sono diventate intoccabili. La traduzione italiana del titolo di *Wuthering Heights* è *Cime tempestose*, anche se il titolo originale fa pensare più a delle colline, ma sarà difficile intervenire su questo titolo e mutarlo, perché è entrato ormai nella tradizione, nell'uso, nel costume. Un esempio minore è *Passage to India*, tradotto spesso come *Passaggio in India*, laddove sarebbe più giusto tradurre *Viaggio in India*. Del resto, il grande traduttore Enzo Giachino, quando tradusse la poesia di Whitman, da cui il titolo del romanzo deriva, la intitolò ingegnosamente *Una via per le Indie*. Questi errori si solidificano e vengono ormai comunemente accettati. Il paradosso è quando il traduttore, cosciente della difficoltà e dell'impegno e della sfida contenuta nel testo che deve tradurre, vi indugia, la indica e poi sbaglia.

C'è un esempio che riguarda una traduzione di *Madame Bovary*. Il traduttore pubblicò una prefazione per indicare, se non l'intraducibilità di questo romanzo, per lo meno l'estrema difficoltà della traduzione stessa, e citò una frase che secondo lui la indicava. La frase riguarda i contadini che alla fiera vanno in pompa magna e "les chemises bombaient sur les poitrines". Dopo aver illustrato la particolare insidia contenuta in quella frase, la traduceva: "le camicie rimbombavano sul loro petto come delle corazze". Nella trappola tesa dal traduttore era caduto lui stesso. Spesso questi casi si verificano proprio quando il testo può sembrare una sfida con la quale si può negoziare.

La poesia, dalla classicità alla modernità, pone in italiano questi complessi problemi, tra cui quello basilare proprio della

metrica (com'è noto, la poesia inglese ha ereditato dalla tradizione classica il verso quantitativo, che è diverso dal nostro). Ho perso una mia traduzione che sfidava l'originale di una breve, ma peraltro molto divertente poesia del Seicento inglese. Si chiama "To His Coy Mistress", "Alla sua amante ritrosa" di Marvell, dove io avevo tentato di seguire i cambi di ritmo e anche le rime.

Un altro problema cruciale è costituito dalla rima: si salva o no? In questo senso devo riconoscere una mia sconfitta: molti anni or sono avevo deciso, con Elémire Zolla, di pubblicare su *Tempi Moderni* una poesia di Dylan Thomas, dal titolo *Lament* (di cui esiste una bellissima registrazione fatta da lui stesso), ma confesso che, di fronte a questo incrocio di ritmi, gettai la spugna e rinunciai onestamente a tradurla.

Il problema è quello dell'opportunità di chiarire al lettore le insidie del testo. Esiste una giusta prassi editoriale, secondo cui alla narrativa non si mettono note a piè di pagina e, in effetti, o il lettore ce la fa da sé, oppure pazienza. Tuttavia, nel tradurre *Come Back, Dr. Caligari* (raccolta di racconti di Donald Barthelme, scrittore definito per eccellenza *pop*), abbiamo messo qualche nota perché questo testo è ricco di giochi di parole. Ad esempio, in uno dei racconti, c'è un signore che scrive per una scuola per corrispondenza di scrittura creativa nel Connecticut (che esiste davvero) e gli chiedono "e tu che scrivi?". E lui risponde "mostly remarks", soprattutto osservazioni. Allora l'altro dice, "ma le osservazioni non sono letteratura". Qui è proprio la ripresa di uno scambio tra Ernest Hemingway e Gertrude Stein. In questo caso la nota è stata apposta.

Un altro caso riguarda la traduzione dei nomi – vanno tradotti o no? In uno di questi racconti di Barthelme c'è un personaggio che si chiama *Onward Christian*. Qui naturalmente il gioco di parole è tale che sfugge ad un lettore italiano, perché è l'inizio dell'inno dell'Esercito della Salvezza, che non è particolarmente popolare in Italia. Io sono dell'idea che, se possibile, i nomi si traducano. Io l'ho tradotto il signor "Cristiano Avanti" perché mi sembrava desse in qualche modo questo tocco tra il progressista e il didattico e che fosse il caso di farlo.

Un altro caso ancora è *The Naked Lunch* di William Burroughs. Vittorini, che, a differenza di Pavese, il quale in un cele-

bre articolo sull'*Unità* aveva affermato che la letteratura americana era finita, mostrava un'immensa curiosità nei confronti di questa letteratura, si imbatté in questo romanzo e lo consigliò alla Mondadori. Mi fu commissionata la traduzione. Scrisse alla Casa editrice, dicendo che sarebbe stato difficile pubblicare il romanzo in versione integrale, perché si correva il rischio di essere processati per oscenità e vilipendio alla religione, cosa che a quei tempi era piuttosto frequente. La Mondadori mi rispose freddamente che, avendo accettato di tradurlo, o lo traducevo o mi facevano causa. Io lo tradussi e il risultato fu che poi si accorsero che avevo ragione. Di conseguenza, si misero d'accordo con l'autore per tagliare delle parti e con l'editore Sugar affinché lo pubblicasse lui, in modo da non correre rischi. In alcuni casi la traduzione funzionava, perché si trattava di termini di origine romanza. Ad esempio, Burroughs dice che gli arabi sono ipersessuati: prende un verso di Marlowe, che recita "Christ's blood streams the firmament" (*Doctor Faustus*, V, ii, 144) e trasforma "firmament" in "spermament". La traduzione va benissimo (invece di tradurre "firmamento" si traduce "spermamento"), ma era proprio uno dei passi che furono tagliati. Su questa traduzione intervenne Donatella Manganotti e fece l'operazione inversa a quella che avevo fatto, cioè appunto di re-inventare i nomi che mi erano sembrati importanti (*beagle*, "cane")

È rimasto questo problema difficile da sciogliere: in che dimensione termini che esistono in italiano soltanto a livello gergale sono però di gergo locale? *The Naked Lunch* comincia con un drogato, il quale si avvia alla stazione della metropolitana, dove andrà a drogarsi e si accorge che la polizia gli è alle calcagna. Allora correrà nel bagno e butterà il materiale. Il romanzo comincia così: "The heat was closing on me". Ricordo che colleghi e perfino amici inglesi erano perplessi sul significato di questa frase. Esiste un film intitolato *Heat*, che ha mantenuto in italiano il titolo originario, perché è gergo che significa "la polizia". Sfido chiunque a trovare un termine gergale che circoli in tutta l'Italia per indicare "la polizia". Questo romanzo è stato ritradotto di recente per Adelphi da una bravissima traduttrice. L'inizio, che essendo così gergale, è volutamente antiletterario, è stato tradotto "sentii il respiro caldo della legge". Io ho chiesto alla tradut-

trice il motivo di questa scelta e lei mi ha risposto “volevo salvare l’idea del calore, implicita in uno dei significati di ‘heat’”.

Mi è sembrata un’impresa discutibile. Secondo me era proprio uno scarto letterario diverso, che dimostra come l’intraducibile sia forse traducibile. Le ultime brevi riflessioni riguardano quel fenomeno letterario per il quale non è ancora stato trovato un termine: alcuni lo chiamano “Letteratura del Commonwealth” che altri non amano. La più bella definizione del Commonwealth l’ha data John Major, che l’ha chiamato “mezzo bastone e mezza carota”. Altri lo chiamano post-coloniale, ma un mio collega tanzaniano mi faceva giustamente notare: “io sono un adulto, non un post-bambino”. Un grande scrittore, Michael Ondaatje, mi disse durante un’intervista che, dopotutto, una definizione ibrida gli andava bene perché, disse, siamo tutti dei bastardi, che è anche il termine usato da Walcott, che usa la parola “mongrels”.

Qui si pone un’altra sfida perché l’interrogativo che va oltre il problema del traduttore è quello: cioè, in quale lingua questi scrittori scrivono. C’è un curioso saggio, tradotto anche in italiano, di Salman Rushdie che si intitola “Perché la letteratura del Commonwealth non esiste” e all’interno si legge: “noi non scriviamo come gli inglesi. Scriviamo in inglese, ma in un inglese che non è quello degli inglesi e il fatto di farlo ci rende liberi”. C’è un caso analogo di un altro scrittore indiano, Raja Rao, che ha scritto un intero saggio su questo aspetto e poi ci sono naturalmente le varianti *pidgin*.

Di nuovo, si tratta di scrittori che si appropriano di un linguaggio e, in qualche misura, si auto-traducono. Ciò si può applicare benissimo anche alla letteratura degli Stati Uniti, perché se non si ha un minimo di conoscenza dello *jiddish* non si capiranno intere frasi, o parole, di importanti scrittori americani. Il traduttore più che mai si trova di fronte ad uno straordinario caleidoscopio. Sono problemi su cui continua a valere la pena discutere e compromettersi, naturalmente.

Paduano: Grazie a Claudio Gorlier per questa sua panoramica, che ci ha portato nel cuore dei problemi e delle difficoltà connessi all’operazione del tradurre. Riflettevo, a proposito dell’intraducibilità, che anche chi, come me, ritiene che tutto o quasi sia tra-

ducibile, e si irrita di fronte alla nota ricorrente, “nel testo gioco di parole intraducibile”, è effettivamente costretto ad arrendersi quando l’anfibologia risiede nel *titolo* di un’opera. Le polisemie, che variano da lingua a lingua, possono essere spostate e, tramite lo spostamento, recuperate in contesti anche brevi, ma contro l’estrema sintesi di un titolo-calembour non c’è niente da fare.

AGOSTINO LOMBARDO*

Avevamo progettato questo incontro con dei vecchi, fraterni, amici. Avevamo pensato di fare insieme questo discorso che stiamo facendo. Sono venuto volentieri, ma con grande dolore, con la sensazione di un grande vuoto. Nell’Anglistica non sempre, anzi, assai di rado, ci sono esempi di amicizia in questo senso. Sono frastornato dal pensiero della perdita di questo amico che ci ha dato tanto, forse più di quanto non gli abbiamo abbastanza riconosciuto. Ci ha dato affetto, cordialità, umiltà e un grande senso della poesia, un grande amore per la poesia. Se io dovessi definire la qualità intellettuale maggiore, più interessante di Alfredo Rizzardi, è proprio questo grande amore per la poesia: la poesia era davvero molto importante per Alfredo. Eccoci qui, senza di lui, però col pensiero di lui dentro di noi. Non credo che si possa dimenticare un’amicizia come questa; non solo per la sua lunghezza, ma per la sua intensità, per quello che ognuno di noi ha dato in qualche modo all’altro. Vorrei parlare in suo onore, in onore di un grande traduttore, perché Alfredo Rizzardi ha giustamente dimostrato come l’esperienza dei *Canti Pisani* sia un’esperienza fondamentale, un modo di tradurre che presenta enormi difficoltà e che lui ha affrontato con grande passione – la passione letteraria. Questo spiega perché lui fosse amico di tanti artisti e poeti. Non era in fondo un accademico; lo è diventato, però era essenzialmente un letterato. Quest’oggi lo ricordiamo in particolare per la sua attività di traduttore (un grande traduttore!); non si può però dimenticare che è stato critico di poesia di rara eleganza e purezza.

Qui vorrei parlare di un’esperienza che mi ha riguardato mol-

* Le bozze di questo intervento sono state rivedute dalla Redazione.

to da vicino. Questa esperienza ha a che fare soprattutto con *La tempesta*, anche se potrei inoltrarmi nella storia di altre traduzioni, avendo avuto questa idea un po' folle e rischiosa di tradurre tutto il teatro di Shakespeare. Il Grande Maledetto ha scritto trentasei opere e, quindi, io lo prendo in modo scaramantico: se non finisco non muoio. Le osservazioni che seguono non intendono formulare una teoria della traduzione, vanno prese per quelle che sono: osservazioni, riflessioni su un'esperienza personale di traduttore e, in particolare, di traduttore di Shakespeare. Pur avendo tradotto molto e pur avendo ovviamente tratto alcune conclusioni dal mio lavoro, non mi sento in grado di stabilire, tanto meno di imporre, delle regole: sia per la diffidenza nei confronti del dogma (specie nei confronti di un testo), sia perché ogni traduzione presenta, a mio avviso, problemi che sono peculiari al suo oggetto. Mi ritrovo molto vicino a ciò che ha detto Paduano. Siamo, è vero, nell'ambito dell'artigianato e, tuttavia, ogni traduzione è, al pari di ogni composizione artistica originale, un prodotto unico. Così, traducendo recentemente *Antonio e Cleopatra*, per esempio, ho notato che, pur seguendo certe linee generali di tendenza, io dovevo affrontare problemi che erano diversi di opera in opera.

Mi riferirò in particolare alla traduzione de *La tempesta*, soprattutto perché è stato l'inizio di questo lungo lavoro che vorrei portare a termine. Pubblicata dalla Casa editrice Garzanti nel 1984, la traduzione è stata effettuata tra il 1977 e il 1978, su invito di Giorgio Strehler e del Piccolo Teatro. È andata in scena a Milano al Lirico nell'estate del 1978. Durante il lavoro ci scrivevamo (le lettere di Strehler sono diventate anche un importante documento critico), esaminando il testo atto per atto, parola per parola. Io lavoravo a Roma e poi andavo a Milano, dove discutevo con lui, per dargli il testo. Finite le traduzioni, non finirono però i dubbi, le correzioni, le modifiche. Lo spettacolo, infine, andò in scena e, a quel punto, anche il traduttore deve sparire, come l'autore e il regista, lasciando i protagonisti dell'evento teatrale – gli attori e il pubblico – a fronteggiarsi. Questo per quel che riguarda l'aspetto esterno di questa scelta; in quanto, invece, al suo aspetto più profondo, direi che esso possa essere definito come una serie di atti di fedeltà.

Il primo atto di fedeltà è la fedeltà al teatro. Sia per la nostra formazione di critici letterari, sia per le straordinarie qualità poetiche e letterarie di Shakespeare, molti di noi sono abituati e inclini a leggere le sue parole come letteratura, tanto più in quanto il teatro elisabettiano usa per lo più il verso. Ma si tratta di un errore: davanti a noi ci sono delle opere teatrali e quelle parole, come ha già detto Paduano, hanno bisogno di una voce, di un corpo. Nate per il teatro, possono veramente vivere solo su un palcoscenico, non in uno studio o in una biblioteca. Possono esistere pienamente solo se pronunciate durante un'azione drammatica. Anche i passi più alti sono in realtà dialogo e azione, sono battute teatrali. Un drammaturgo, specialmente se è un teatrante come Shakespeare, è sempre un drammaturgo, anche se è un grande poeta, il massimo poeta dell'Età elisabettiana. Più di ogni altra arte, il teatro non è un'arte solitaria, ma è l'arte degli uomini che comunicano con altri uomini e questo deve essere il punto di partenza: la convinzione necessaria di ogni traduzione fatta per il teatro.

Quel testo non può essere soltanto letto, deve essere recitato. C'è una mirabile espressione di Eduardo de Filippo, il quale dice che le parole del teatro devono essere parole di voce, non di inchiostro. Il traduttore del teatro deve pensare alle parole che scrive proprio come a parole "di voce e non di inchiostro". In questo senso il traduttore deve recitare queste parole.

Tradurre *La tempesta* significava anche vedere ribadita la necessità, per ogni traduttore, di essere fedele al testo. Il traduttore non può prevaricare, a meno che non intenda realizzare un rifacimento, che è un'altra questione. Egli è un interprete, un mediatore, non è l'autore, anche se può essere tentato di crederlo. E tanto più fedele deve essere al testo di un'artista come Shakespeare, il quale carica la parola, suo fondamentale strumento, di ogni possibile significato e funzione. Si deve quindi lavorare sulle edizioni più degne di fede e si deve essere consapevoli dei problemi filologici, anche quelli insolubili, che il testo di Shakespeare presenta proprio per la sua natura di teatrante, cioè di autore che considerava le sue opere dei copioni e non si curava di seguirne la stampa. Si deve rispettare il più possibile il significato delle parole: non si può cambiare niente in Shakespeare, anche a causa del tessuto di immagini che egli costruisce al-

l'interno del dramma, se non a costo di danneggiare, o distruggere, un meccanismo tanto delicato quanto complesso. Le ripetizioni ne *La tempesta*, ad esempio, hanno sempre una ragione, in questo tessuto linguistico, e vanno il più possibile mantenute, anche se la ripetizione è notoriamente meno tollerabile in italiano che non in inglese.

La fedeltà alla singola parola, o immagine, è, in ogni modo, meno ardua a conseguirsi della fedeltà al linguaggio shakespeariano nel suo insieme, alla sua tessitura, al suo ritmo, alla sua musica. Il traduttore è un interprete; la traduzione, per essere una buona traduzione, non deve, necessariamente, essere una nuova opera d'arte; però deve pur sempre avere una paternità ritmica e linguistica. Nel momento stesso in cui deve essere fedele, la traduzione deve essere in qualche modo autonoma, una sorta di autonoma eco, o memoria, dell'opera d'arte tradotta. Tale autonomia è tanto più necessaria in quanto (e questo è fondamentale per ogni traduzione), mentre il testo originale è a-temporale, la traduzione è sempre *nel tempo*: la sua lingua deve essere sempre contemporanea. In questo senso, come diceva Paduano, nessuna traduzione può veramente durare (se non come documento) oltre un certo numero di anni. Certamente non più di cinquanta. È triste, ma inevitabile. C'è una precarietà della traduzione di cui il traduttore deve essere consapevole. Essa deve parlare nel tempo a un dato pubblico, in un dato periodo. Questo è particolarmente vero nel caso del pubblico di un teatro, che deve immediatamente percepire il significato del testo. Si può leggere e rileggere il romanzo, ma l'opera teatrale bisogna capirla subito, sentirla immediatamente. Questo il traduttore lo deve sapere.

Con questo non si intenda che Shakespeare deve essere reso volgarmente nel contemporaneo, cioè modernizzato e degradato. Sono contrario ad ogni manipolazione di Shakespeare, come anche ad ogni arcaicizzazione del suo linguaggio. Ma intendo dire che, alla fedeltà a Shakespeare e al suo linguaggio, il traduttore deve aggiungere una fedeltà al pubblico, per il quale compie la sua opera di mediazione, e quindi al proprio tempo, alla propria cultura e tradizione. Si tratta, in un certo modo, di una doppia traduzione; il *ché*, naturalmente, è un compito impossibile, ma sappiamo che lo stesso tradurre è un compito impossibile, e,

tuttavia, deve essere assolto. Sarà in ogni caso un fallimento, e allora tentiamo almeno di fallire con dignità.

Ad esempio, ne *La tempesta* ho cercato di creare una traduzione che fosse una lezione fedele al testo inglese, ma che avesse, allo stesso tempo, una qualche sua autonomia come testo per un pubblico teatrale italiano e una sua connessione sia con la tradizione letteraria in senso lato, sia con quella stabilita dalle altre versioni del testo e dagli stessi libretti d'opera, che ho cercato in qualche misura di evocare. Faccio solo qualche breve esempio. Questo è Ariel che parla. (IV, I, 170-184):

PROSPERO: Dimmi di nuovo dove hai lasciato
questi manigoldi?
ARIEL: Te l'ho detto, padrone:
Erano paonazzi dal gran bere;
Così pieni di coraggio
Che picchiavano l'aria
Perché gli respirava sul viso;
E percuotevano la terra
Perché gli baciava i piedi – ma sempre
Con la testa al loro piano.
Allora mi sono messo
A battere il tamburo, e loro,
Come puledri selvaggi
Hanno drizzato gli orecchi
Sbarrato gli occhi
Sollevato il naso
Quasi fiutando odore di musica.
E io ho tanto incantato
Il loro udito che, come vitelli,
Hanno seguito i miei muggiti
Per rovi dentati,
Ginestre taglienti, saggina
Acuminata e spine che gli entravano
Negli stinchi molli: alla fine
Li ho lasciati nello stagno
Dalla lurida schiuma
Dietro la grotta,
A ballare lì dentro fino al mento,
Con l'acqua sporca che puzzava
Più dei loro piedi.

Qui forse il lettore italiano può riconoscere certi suoni, certe allusioni, certi ricordi. Il traduttore è un uomo di memoria: deve sempre cercare di ricordare certi versi, certe poesie che in qualche modo cerca di evocare.

Poi viene il problema della versificazione, che è un problema altrettanto importante. All'inizio usavo una sorta di prosa ritmica, forse per prova, poi gradualmente mi resi conto (e Strehler prima di me) non solo che quella prosa si stava trasformando in versi, ma che era impossibile, quando Shakespeare usava il verso, avvalersi di un altro strumento; c'è sempre un motivo nelle opere shakespeariane per la scelta tra poesia e prosa. Non è mai casuale. Ad esempio, l'uso della prosa riguarda certi ambienti. Mi sono sempre chiesto perché quel meraviglioso discorso dell'*Amleto*, "Che capolavoro è l'uomo. . .", fosse in prosa e poi ho capito che *doveva* essere in prosa, perché era una battuta per Rosencrantz e Guildenstern, cioè persone ambigue, quindi in una situazione morale negativa, per cui non poteva essere usata la poesia, doveva essere usata la prosa.

Anche a questa scelta dovevo essere fedele. Perciò, ho tentato di trovare un equivalente del *blank verse*. Intanto, non c'è alcun verso sillabico in italiano, nemmeno l'endecasillabo, che abbia il dinamismo, la flessibilità, le qualità del pentametro giambico non rimato, del *blank verse*. Ho usato perciò, a mia volta, un verso basato non sul numero delle sillabe, ma sugli accenti, cioè proprio seguendo la tradizione latina: accenti variabili da due a quattro, a seconda della situazione drammatica. E debbo dire che, mentre ne *La tempesta* mi avvicinavo ad una sorta di metodo, poi man mano ho usato quasi regolarmente questo metro. L'endecasillabo non funziona per tradurre il *blank verse*. Il metodo a cui mi attenevo mi pareva organico, una forma abbastanza regolare, basata in genere su quattro accenti, ma non di rado su tre, o cinque; sempre secondo le esigenze della situazione drammatica. Mi pareva che si potesse creare in tal modo un ritmo libero, ma, allo stesso tempo, tale da costituire una sorta di rotaia per gli attori. Il problema dell'attore italiano, che non ha una tradizione alle spalle, non ha il *blank verse*, è, infatti, un problema importante, che un traduttore deve assolutamente tenere in considerazione. Io ho lavorato con molti attori e ho visto

che questo tentativo, che andavo facendo, li aiutava appunto a recitare.

Risolto il problema della struttura metrica, quelli che restano sono pur sempre numerosi. La traduzione deve conseguire un tono unitario, ma c'è anche la necessità di differenziare il linguaggio secondo vari personaggi. I personaggi vivono e si caratterizzano soltanto attraverso le parole che dicono, le azioni che compiono e in questo Shakespeare è artista supremo. Ariel, così, doveva avere un linguaggio adatto alla sua natura aerea e bizzarra e istrionica; diverso, invece, doveva essere, il linguaggio di un Ferdinando, del quale andava suggerita la qualità aristocratica. Ma c'era anche il problema di riecheggiare particolari situazioni ritmiche, dove i suoni sono parte sostanziale dell'opera, e penso ai sogni di Ariel (I, ii, 399-405).

ARIEL: A cinque tese sott'acqua
 Tuo padre giace.
 Già corallo
 Son le sue ossa
 Ed i suoi occhi
 Perle.
 Tutto ciò che di lui
 Deve perire
 Subisce una metamorfosi marina
 In qualche cosa
 Di ricco e di strano.
 Ad ogni ora
 Le ninfe del mare
 Una campana
 Fanno ritoccare.

Terzo atto di fedeltà è la fedeltà al regista. Dove non si traduca in vista di un particolare spettacolo, il problema ovviamente non si pone, anche se il traduttore deve pur sempre vivere il testo, farlo vivere come su di un palcoscenico, diventando, per così dire, il regista di se stesso. Ma se la traduzione deve davvero andare in scena, la fedeltà al regista è inevitabile e necessaria: è un gioco di equilibri. Il traduttore deve essere fedele al testo, ma, al contempo, deve cercare di aiutare il regista ad esprimere le sue intenzioni. Strehler aveva una sua visione dell'opera. Ad

esempio, insisteva molto, giustamente, sulla qualità metateatrale de *La tempesta* e allora io dovevo cercare di trovare le parole che potevano suggerire questa lettura. D'altro canto, c'erano problemi che il teatro pone, che sono concreti, ma che fanno parte del teatro. Per esempio, questo è un dato importante, ad interpretare il personaggio di Ariel era stata chiamata Giulia Lazzarini, che ne disegnava un ritratto di straordinaria grazia. Il linguaggio doveva quindi avere una sua speciale, femminile, ma anche ambigua leggerezza. D'altra parte, Ariel, nella visione del regista, era per molte scene sospesa a mezz'aria, grazie ad un cavo e, quindi, lontana dal pubblico; e quindi il linguaggio doveva essere tale da potersi sentire e capire ad una notevole distanza.

È superfluo dire che la fedeltà al regista è anche fedeltà al pubblico, alla necessità che le parole lo raggiungano. Questo è un problema innanzitutto dell'attore, ma è anche un problema del traduttore, che deve usare un linguaggio tale da consentire all'attore di comunicare col pubblico. Lo strumento del teatro è l'attore, con i limiti, anche di fiato e di recitabilità, che l'attore può avere. L'attore è il vero corpo del dramma, che acquista vita solo attraverso di lui. Il traduttore deve sapere che le parole che scrive dovranno essere lette da una voce umana, da uno strumento che ha tutte le qualità e i limiti dell'uomo. E deve anche sapere che quelle parole non sono statiche, ma in movimento, parte di un'azione, elemento di un dialogo, e che sono accompagnate da gesti, espressioni del volto, intonazioni della voce. È necessario perciò un rapporto tra il traduttore e l'attore che si intrecci a quello tra il traduttore e il regista e, naturalmente, a quello tra il traduttore e l'autore (un rapporto che può stabilirsi con un attore ideale, puramente immaginario). A volte, ho tradotto senza sapere per quale attore lo facevo. In altri casi, come per *La tempesta*, io sapevo per quale attore stavo traducendo e ho cercato quindi di usare un linguaggio che fosse adatto all'attore per il quale era destinata la traduzione. (V, ii, 33 sgg.)

PROSPERO: Voi elfi delle colline, dei ruscelli,
Degli immobili laghi e delle selve,
E voi che sulle sabbie inseguite
Con piede che non lascia impronta

Il rifluente Nettuno e gli sfuggite
Quando di nuovo avanza,
E voi minuscole figurine
Che al chiaro di luna tracciate
Cerchi d'erba amara
Che le greggi rifiutano,
E voi che per gioco
Fate nascere i funghi a mezzanotte
Felici nell'udire
Il solenne coprifuoco,
Con il vostro aiuto
Per debole che sia –
Io ho oscurato il sole a mezzogiorno,
Radunato i venti bellicosi
E tra il verde mare e l'azzurrate volta
Scatenato guerra ruggente.
Io ho dato fuoco
Al tremendo, strepitoso tuono
E schiantato
La solida quercia di giovedì
Con la sua stessa folgore,
Ho scosso il promontorio
Con la sua ferma base,
Divelto alle radici
Il pino e il cedro.
Al mio comando, tombe hanno svegliato
I loro morti e, spalancate,
Li hanno fatti uscire,
Grazie alla mia arte potente.
Ma questa rozza magia
IO adesso abiuro
E, dopo averle chiesto, ecco, lo faccio ora,
Una musica celeste,
Questo incantesimo d'aria
Che agisca per me sui sensi
Di coloro ai quali
È destinato,
Spezzerò la mia verga,
La seppellirò
Mille tese sotto terra
E più in fondo
Di quanto mai scandaglio si sia spinto
Annegherò il mio libro.

Quinto e ultimo atto di fedeltà è, dunque, la fedeltà al pubblico. Come si è visto, tale fedeltà ha partecipato di tutte le altre. Quale che sia la definizione che del teatro si voglia e si possa dare (rito, spettacolo, intrattenimento, comunicazione), sempre il teatro ha bisogno del pubblico come elemento non estrinseco, ma intrinseco della sua composizione e del suo linguaggio. Nessuno più di Shakespeare sente questa presenza. Nessuno come lui ha, mentre scrive, il pubblico in mente.

Per concludere, il lavoro del traduttore è difficile, tormentoso, pieno di obblighi e limiti di ogni sorta, un lavoro mai definitivo, sempre poggiato su compromessi, approssimazioni, delicati equilibri. Un lavoro però tutt'altro che inutile, sia per il contributo che può dare alla conoscenza di opere che, altrimenti, rimarrebbero inaccessibili, sia perché offre al traduttore la possibilità di conoscere meglio la lingua straniera da cui traduce e, soprattutto, la propria. Il traduttore impara a *leggere* il teatro, questa umanissima tra le arti, forse la più affascinante, la più vicina all'essenza della vita: in questo senso, come dice Shakespeare, "il mondo è un palcoscenico". Un lavoro effimero, certo, ma questa qualità lo avvicina ancor di più a quella essenza e a quel movimento, per fare una piccola minuscola metafora all'interno di quella più vasta.

A volte, il valore della traduzione potrà essere quel valore di cui parla Benjamin nel suo famoso saggio: al traduttore è affidato il compito di creare una lingua pura, di far maturare nella traduzione il seme della propria lingua. Ma se qui il compito supremo resta nella sfera dell'utopia, sempre si potrà cogliere nella traduzione poetica originale che sia onesta, degna, appassionata, l'esatto corrispettivo del mondo; un dono che si fa agli altri; una nota struggente e nuova, che nasce dalla nostalgia di un assoluto da raggiungere e dalla consapevolezza di quella vetta irraggiungibile. Sempre ci sarà in questo lavoro il senso doloroso che congiunge la lingua atemporale del poeta con la lingua del traduttore che, essendo mediatrice, in ultima analisi, tra il poeta tradotto e chi lo traduce, deve essere sempre nel tempo, nella storia. Di fronte alla vita eterna dell'opera originale, quella del traduttore sarà una lingua cosciente della propria modernità, ma anche della propria qualità effimera.

Paduano: La relazione di Agostino Lombardo ci ha portato nella viva officina di un traduttore-uomo di teatro, che in quanto tale si sente, ed è, parte organica dello spettacolo. Tre dei punti da lui sottolineati mi paiono particolarmente illuminanti: il primo riguarda la differenza, giustamente accentuata, tra traduzione e rifacimento. Possono anche essere operazioni dagli esiti non lontanissimi, ma, dal punto di vista metodologico, sono addirittura opposte, giacché l'una esclude e l'altra richiede necessariamente l'alterazione dell'originale. Il secondo punto è la rivendicazione del ruolo ultimo e decisivo dell'attore: per quanto imperioso e decisivo sia il lavoro del regista, esso appartiene pur sempre al regime delle mediazioni intellettuali, o del paratesto, se preferiamo: dal momento in cui si alza il sipario, sta all'attore, invece, *vivere* in presa diretta la recita. Terzo punto, è vero che in fondo ogni testo richiede la sua peculiare traduzione, così come ogni testo richiede un peculiare approccio critico: ad esempio, la mia convinzione sull'inopportunità della traduzione in versi del teatro non cambia il fatto che nel *Giulio Cesare* di Shakespeare non si può rendere in prosa il discorso di Antonio, sotto pena di perdere la formidabile opposizione con la prosa atticistica di Bruto, a mio parere altrettanto splendida.

SERGIO PEROSA

Ho avuto il privilegio di conoscere Alfredo Rizzardi per quasi cinquant'anni. Ci siamo conosciuti nel 1957, mi pare, negli Stati Uniti, e da allora è nata una grandissima amicizia, che si è protratta negli anni. Lui è stato sempre per me non tanto un collega, quanto un grande amico, con il quale sono sempre stato in profonda sintonia: infinite sono state le sue gentilezze e generosità nei miei riguardi.

Credo, alla prima occasione in cui ci conoscemmo, mi regalò un aureo libretto, che conservo amorosamente, la sua traduzione de *L'après-midi d'un faune* di Stéphane Mallarmé, uscita nel 1949.¹ Vorrei leggerne gli ultimi versi, come testimonianza della

1. *Il pomeriggio d'un fauno. Egloga*, a cura di Mario Pasi e Alfredo Rizzardi, incisioni di Livio de Carolis, Bologna, AAG – Anonima Arti Grafiche, maggio 1949.

sua precoce capacità di traduttore, che gli è stata poi ampiamente riconosciuta anche per le sue molte, susseguenti, traduzioni di Ezra Pound, di Joe Rosenblatt e tanti altri poeti inglesi, americani e canadesi, cui si applicava con competenza e passione:

No, ma l'anima esausta e il corpo greve
 Riluttanti soccombono a quest'arido
 Silenzio meridiano; ormai conviene
 Dimenticar nel sonno la profana
 Visione; sulla sabbia abbandonato,
 La bocca aperta, come amo, al sole
 Che riluce nei vini...

Coppia addio!
 Penetro l'ombra che sei divenuta.

Questo piccolo omaggio di una citazione *in limine* delle sue parole mi pare gli sia dovuto.

Avevo portato due possibili, brevi interventi con me. Uno sulle traduzioni italiane di Henry James (desunto da uno studio che ho appena finito di rivedere per una pubblicazione inglese), e l'altro sulle traduzioni shakespeariane. Dopo quello che ho sentito dire dai precedenti relatori, scelgo di rimanere con Shakespeare, con la promessa che verso la fine accennerò anche a James. Il discorso che è stato aperto fin qui è indubbiamente importante, ma io svolgerò questo mio contributo soprattutto dal punto di vista pratico. Se questi nostri discorsi – scusate la nota di pessimismo a cui mi abbandono – hanno ancora un senso (giacché secondo me sono discorsi che facciamo fra noi per convincerci di cose di cui siamo ampiamente convinti), dobbiamo riuscire in qualche maniera a portarli a conoscenza degli altri: i registi, gli editori, gli *editors* (come oggi si chiamano), che molto spesso non solo non aiutano la serietà dell'approccio alle traduzioni, ma ne compromettono la stessa possibilità.

Esattamente otto giorni fa, mentre ero in clinica per un piccolo intervento alla mano, di cui porto ancora i segni, per dormire, come succede, avevo acceso la televisione, perché la televisione ha lo scopo o, comunque, l'effetto di conciliare il sonno. Quella sera doveva proprio essere “conducive to sleep”, perché c'era un teleplay di Maigret, “doppiato” da una produzione

francese. Tranne che mi ha risvegliato di colpo e rovinato il sonno, perché a un certo punto si sente Maigret dire ad un suo subordinato: “Ah, a proposito, portami del tabacco grigio”. Io che fumo la pipa, mi sono chiesto, “tabacco grigio? Mai visto del tabacco grigio. Che cosa sarà mai? Una novità?” Poi mi sono ricordato, e andando a vedere, uscito dalla clinica, non il Larousse, che non occorre tanto, ma un modesto dizionario bilingue, ho avuto la conferma che il povero Maigret chiedeva semplicemente che gli andassero a comprare del trinciato. La cosa a dir poco sorprendente è che il traduttore non se ne è accorto, l'*editor* non se ne è accorto, e nemmeno se ne sono accorti il doppiatore, il regista, il caporedattore. Se non riusciamo a far sì che la finiscano di propinarci (e farci accettare) imperterriti queste sciocchezze, non so che funzione avremo mai.

Tornando comunque a Shakespeare.² “Bless thee, Bottom! bless thee! thou art translated” esclama Quince nella scena esilarante di Piramo e Tisbe nel *Midsummer Night's Dream* (III, ii, 113). Ossia, “Chiappa [così traduco “Bottom” anche se sappiamo che filologicamente sarebbe “Rocchetto”, ma l’allusione al deretano era troppo evidente e in primo piano per il pubblico elisabettiano], benedetto! te sei trasformato”. Shakespeare usa “to translate” solo indirettamente nell’accezione di “tradurre linguisticamente”, come lo intendiamo noi. Lo usa per lo più nell’accezione di “trasformare, mutare, convertire”, ovvero, in modo ancora più interessante, nel senso di “interpretare, spiegare”. “These profound heaves; / you must translate” (IV, ii, 1-2: vale a dire, “questi sospiri profondi, me li devi spiegare”, devi riuscire a farmi capire cosa sono), re Claudio dice di Amleto.

D'altronde, con un'ironia che non reputo allegra, in italiano la *traduzione* dei testi si sovrappone linguisticamente alla *traduzione* dei carcerati. A Venezia passa sempre davanti a casa mia una lancia con la scritta “Traduzione giudiziaria”. Non è che traducano i testi; in realtà, portano i poveri carcerati al tribunale di Venezia, che è a Rialto. E del resto, l'opera “tradotta” si confonde con la *tradotta* dei militari di antica memoria, a indicazione di

2. Alcuni degli esempi che seguono sono tratti da altri miei studi o interventi sull'argomento.

come il concetto stesso di traduzione si situi in una zona neutra, di confine, a ridosso fra contrastanti regioni che occorre mediare, trapassare, transitare, tradurre.

Non è però su questo terreno scivoloso che vorrei soffermarmi, bensì su quello che sta accadendo oggi concretamente nelle traduzioni di Shakespeare – in quelle, ad esempio, ad opera di Agostino Lombardo e in quelle che abbiamo completato qualche anno fa per l'edizione Garzanti, sotto la direzione di Nemi D'Agostino (da me continuata alla sua scomparsa), e così via.

Ciò che è emerso come legato per questo nuovo millennio è innanzitutto che ci deve essere una possibilità di costante controllo, di una accuratezza ed adeguatezza filologica. Ed è per questo, forse, che queste traduzioni sono affidate a specialisti, i quali siano contemporaneamente anche dotati di una capacità letteraria, o fattuale, di collegarsi con il teatro (nel caso di Agostino Lombardo) o con la televisione (nel mio caso), trovandosi di fronte all'effetto pratico e all'attuazione pratica della traduzione. Ormai nessuno può più permettersi di tradurre "tabac gris" con tabacco grigio o credere che "kind" in Shakespeare voglia dire "gentile": "kind" vuol dire "buono", "benevolo", "generoso" e non c'è altra scelta; "kindness" non è la gentilezza ma la bontà. "The milk of human kindness" (*Macbeth*, I, v, 16) è "il latte della bontà umana"; "the most unkindest cut of all" rinfacciata a Bruto nel *Giulio Cesare* (III, ii, 188) è naturalmente "la più crudele".

Ancora: quando nell'*Antonio e Cleopatra* si dice di Antonio che egli "would make his will / Lord of his reason" (III, iii, 3-4) non è per dire che sottopone la sua ragione alla volontà. Con "will", come sappiamo benissimo dai *Sonetti*, per almeno il sessanta per cento delle volte Shakespeare intende "voglie", "lascivia", "desiderio sessuale", "appetito", ma non certo la volontà. Quello che viene detto di Antonio è che "alle sue voglie sottomette il ben dell'intelletto". E questo mi permette di passare ad una seconda osservazione.

Credo che traducendo Shakespeare ci si possa anche permettere qualche gioco di intertestualità, perché lo faceva egli stesso con i suoi predecessori. Quando Otello, appena arrivato a Cipro, ritrova Desdemona sana e salva ed esclama "If after every

tempest come such calmness” (II, i, 186), non si può resistere alla tentazione di tradurre: “Se è sempre questa la quiete dopo la tempesta”. Ed è ugualmente da tenere assolutamente presente la differenza di linguaggio e tono con cui il drammaturgo fa parlare i suoi personaggi, che va salvaguardata anche in italiano (l’osservazione sembra fin troppo ovvia, ma almeno in passato non è stato così). Nel *Giulio Cesare*, come accennava giustamente Guido Paduano, ci sono chiaramente almeno due linguaggi distinti e contrastati: quello da leguleio, da avvocato, di Bruto, tutto di testa e raziocinio, e quello da demagogo di Marcantonio, il quale sa benissimo come si deve (rag)girare l’assemblea del popolo, la plebe, per i propri fini. Guai a confondere il linguaggio dell’uno con quello dell’altro, a renderli simili.

Altro esempio pratico: in Shakespeare ci sono molte più rime di quanto non si pensi, essendo la pronuncia del suo tempo, come sappiamo, notevolmente diversa da quella attuale, per cui, che so io, in *The Taming of the Shrew*, “shrew” rima con “so” e con “show”, “feast” con “guest”, e così via. Queste rime sono spesso alla fine delle sequenze drammatiche (quelle che poi sono state denominate dagli editori settecenteschi scene ed atti) o compaiono alla fine dei momenti di tensione drammatica, e molto spesso sono ironiche.

Personalmente sostengo che, nella misura del possibile, si debba cercare di mantenerle. Quando Otello si uccide, ad esempio, muore esclamando, “I kiss’d thee ere I kill’d thee: no way but this / Killing myself, to die upon a kiss” (V, ii, 259-60). Rima “kiss” con “this”, e sfido chiunque a sostenere che si tratta di un bel distico. Chiaramente Shakespeare vuole metterci la rima per suggellare il discorso. E questi versi possono allora essere tradotti anche in italiano con un tentativo di rima: “Ti baciai prima di ucciderti; per finire / non c’è che di mia mano su un bacio morire”. Lo so che la rima “finire / morire” fa un po’ ridere, è prevedibile, scontata, ma la rima “this / kiss” mi sembra altrettanto poco ispirata.

Alla fine del trionfante soliloquio di Petruccio che ha domato la bisbetica, egli proclama: “He that knows better how to tame a shrew / Now let him speak; ’tis charity to show”, che naturalmente richiama il detto delle cerimonie di nozze, “se uno ha da

parlare parli ora o mai più”. Come si vede, Shakespeare rima “shrew” con “show”. È difficile trovare una rima per bisbetica. Ma in italiano *si può* tentare di mantenerla, traducendo ad esempio: “Chi sa modo migliore di domare una bisbetica, / Parli ora o mai più. È una questione d’etica”. Il concetto è leggermente diverso, ma è un piccolo o grande sforzo di “adeguatezza” che a mio avviso bisogna imporsi.

Due anni fa, ricordo che un parlamentare ha citato la famosa *nursery rhyme* “As I was going up the stair / I met a man who wasn’t there. / He wasn’t there again today – / Oh, how I wish he’d go away!” tale e quale in italiano: “Salendo le scale / ho incontrato un uomo che non c’era. / Non c’era neanche oggi. / Ah, vorrei che andasse via”. Così non significa assolutamente niente. La *rhyme* è tutta un gioco di allusioni e ammiccamenti, e se la si cita si deve riuscire, in qualche maniera, a far capire che è una sorta di presa in giro, che il *nonsense* predomina sul senso ed è ribadito dalle rime bacciate. Tradotta alla lettera non ha proprio senso. Va tradotta in qualche modo corrispondente al fine e al non-senso dell’originale. Ad esempio: “In cima alle scale ieri sera / Ho visto un uomo che non c’era. / Non c’era neanche all’ora di cena... / Ah, vorrei che uscisse di scena!” Oppure: “Salendo le scale ieri sera / Ho visto un uomo che non c’era. / Non l’ho rivisto neanche oggi. / Ah, vorrei che andasse via di lì!” Ci si può sbizzarrire un po’. Ma se non si mantiene la rima, che è parte integrante del non-significato, meglio fare a meno della citazione. (Opera qui, se volete, il ricordo delle belle e impegnative versioni di Carlo Izzo de *Il libro dei nonsense* di Edward Lear, prima per Neri Pozza, poi, nel 1970, per Einaudi).

Tutto questo serve a confermare che noi oggi, come sappiamo bene, traduciamo Shakespeare non per la pagina, ma per il teatro, essendo Shakespeare principalmente autore *drammatico*, uomo e mestierante di teatro. Essendo un autore drammatico, traducendolo dobbiamo essere il più possibile sensibili all’aspetto fonico del suo linguaggio, a quello che Andrea Zanzotto definisce la *phoné*. Questo anche perché il tessuto della frase shakespeariana (sia essa in prosa o in versi), oltre che su un numero di rime molto in eccesso rispetto a quello che credevamo, si sostiene su un numero elevato di assonanze e allitterazioni insistite: è

in pratica tenuto su dalla *phoné*.

Non ho spazio e tempo per dare degli esempi di questo tipo e dei tentativi che si possono fare in tal senso (li traggo di solito dal *Mercante di Venezia*), volendo piuttosto accennare ad un'altra difficoltà che va affrontata con coraggio, ossia quella dei molti *puns*, dei continui giochi di parole cui si abbandona Shakespeare tutte le volte che può. Anche qui va fatto lo sforzo di riprodurli, se non alla lettera almeno per analogia. Prendiamo *Measure for Measure*, che inizia, in maniera piuttosto insolita per Shakespeare, con un'inversione forzata e poi un gioco di parole su "properties" (termine che vuol indicare le qualità e le proprietà del governo, la natura del governare, ma che si riferisce anche irresistibilmente agli "oggetti di scena"). Shakespeare, chiaramente, da bravo teatrante, gioca sul doppio significato della parola che, in traduzione, o si trascura, perdendo l'effetto, o si tenta di rendere. Nella mia traduzione per Garzanti, dopo averci a lungo pensato, ho reso questo primo verso ("Of government the properties to unfold") così: "Spiegare gli scenari del governo". Intanto, è un endecasillabo; e, se si opta per una soluzione di questo genere, si mantiene per il pubblico la possibilità di capire che c'è un qualche doppio significato, un qualche gioco di parole. Par di vedere l'attore che nel dire la battuta iniziale del dramma, fa un giro con la mano e si guarda attorno.

Lungi da me l'idea di suggerire che *questo* deve essere il modo di tradurre quel verso. Ma nel tradurlo, ci deve essere questo tipo di consapevolezza, il tentativo di un simile sforzo di adeguatezza. E tralascio naturalmente per mancanza di tempo altri aspetti dalle traduzioni di Shakespeare altrettanto importanti.

Da ultimo, per mantenere la promessa di "ripescare" in conclusione Henry James, svolgo un paio di cruciali considerazioni che riguardano la sua "fortuna" in italiano. Dallo studio appena concluso sulle traduzioni italiane delle sue opere a partire dal 1881 fino a tutto il dicembre 2004, fra molte altre cose quanto mai interessanti, è emerso, tanto per dire, che esistono undici traduzioni italiane del *Giro di vite* e dieci di *Daisy Miller* (così come risultano, incidentalmente, dieci traduzioni italiane del ben più lungo e altrettanto impegnativo *Moby Dick* di Herman Melville). Non può spiegarsi col semplice fatto che sono dei

grandi classici, e che ogni editore che si rispetti (o non si rispetti) debba o voglia avere il *Moby Dick* o il *Giro di vite* nel suo catalogo (vi risparmio qui le altre spiegazioni meno benevole che potrei offrire).

Ciò che invece mi pare emerga dal punto di vista scientifico è che si riscontra come una smania, a mio giudizio eccessiva, di *differenziazione*, di avere ogni pochi anni una traduzione *diversa* del *Giro di vite* o di *Daisy Miller* (così come ogni pochi anni, a partire da Pavese, una traduzione *diversa* di *Moby Dick*). Nel caso di *Moby Dick*, in una ricerca parallela, è apparso evidente che la differenziazione è quasi sempre attuata nei riguardi della prima traduzione di Pavese: col risultato paradossale che poi le altre risultano pressoché uguali fra loro, perché tutte finiscono per differenziarsi da Pavese più o meno nella stessa maniera (tranne, va detto, la magistrale traduzione di Nemi D'Agostino).

Qualcosa di analogo è emerso nel caso di Henry James (così come sono inoltre emersi un paio di casi estremamente spiacevoli di traduzioni, fatte per un grosso editore, del tutto identiche a traduzioni pubblicate da un altro grosso editore). Ebbene, questa smania di differenziazione deriva, a mio giudizio, da un eccessivo peso dato all'idea (di per sé sacrosanta) che laddove il testo originale è stabile o fisso (anche se si sa benissimo oggi che i testi di Shakespeare, ad esempio, sono tutt'altro che "fissi"), la traduzione è per sua natura variabile e instabile, e perciò se ne possono avere in continuazione di "nuove".

Io credo invece che bisognerebbe dire con chiarezza che la traduzione è sì variabile, ma solo fino ad un certo punto. Il caso classico da citare è il famoso soliloquio di *Amleto* (III, i, 58-92) la cui traduzione, almeno per la prima parte del verso, è *fissa*, anche nella traduzione: è, e può essere, solo "essere o non essere" (non può essere "vivere o non vivere", come pure credo sia stato tradotto, o magari "esistere o non esistere", ma solo e soltanto "essere o non essere").

La *variabilità* insisterà semmai sulla seconda parte del verso. Una volta si traduceva, è si è tradotto per molto tempo, "questo è il problema", "ecco il problema"; oggi crediamo più giusto tradurre "questa è la domanda", ovvero, se si ritiene che "this is the question", da un punto di vista filologico, sia la *quaestio* del-

le dispute medievali, o la *quaestio* retorica, si potrà azzardare: “questo è il quesito”. E quel che segue nel soliloquio – “se sia più nobile soffrire interiormente” (anche questa è una possibile *variazione*), e così via – conferma questa lettura e possibilità di traduzione.

Un ultimo punto, anche per chiudere su una nota che credo sarebbe piaciuta ad Alfredo, che ha sempre avuto un grande senso per la letteratura, ma anche per la libertà della letteratura, per la libertà dello spirito, per il rischio, per ciò che ci rende umani anche nelle nostre debolezze, ma anche per il gioco e per il *calembour* della parola.

Nella prima metà di quest’anno mi sono dovuto occupare per la prima volta dei *Sonetti* di Shakespeare.³ E come tutti sanno, anche nei *Sonetti* c’è una fortissima, anzi predominante componente di linguaggio *drammatico*, non solo o non tanto di linguaggio *lirico*. Guai perciò a tradurli come fossero sonetti petrarcheschi – anche se è stato fatto, e con dei buoni esiti italiani, che però con i sonetti di Shakespeare non hanno assolutamente nulla a che fare. Magari sono nuove ricreazioni di poesia italiana, ma non certo fedeli alla natura dei *Sonetti* di Shakespeare, al loro così peculiare linguaggio. Essi sono dunque caratterizzati da un linguaggio drammatico, teatrale, diretto, persino in certi casi rozzo e sboccato. Anche in questo caso, è risultato che ci sono, se ben ricordo, diciotto traduzioni italiane dei *Sonetti* negli ultimi quarant’anni. C’è chi li traduce come se fossero i lirici greci di Quasimodo (ed è un’altra *misconception*) o come testi esoterici, mentre essi invece hanno una voce a dir poco concitata, diretta, aggressiva.

Per far risaltare questo punto, cito allora un verso del sonetto 137, dove, con una virulenza incredibile, Shakespeare inveisce e se la prende con la Dama Bruna, per quello che è, e per quello che fa, o per come gli appare. E qui ci si ricollega al “Bottom” dell’inizio, perché il verso che cito è emblematico non solo per la sua efficacia espressiva, ma per quei problemi di polisemia che esso racchiude e che il traduttore deve riuscire, se non a ri-

3. Per la mia “Prefazione” a William Shakespeare, *Sonetti*, Milano, Corriere della Sera/La grande poesia (n° 25), 2005, pp. v-xxix.

produrre, a risolvere in qualche maniera.

Con un linguaggio estremamente drammatico, poli-semanticamente ed anche offensivo, che ritroviamo spesso nei drammi come nei *Sonetti*, in quel sonetto 137 Shakespeare scrive che gli occhi dell'io poetico nel quale si proietta sono "anchored in the bay where all men ride". Ci sono almeno due livelli semantici che giocano in questo sorprendente bel verso e vanno tenuti presente: "to ride at anchor" è quel che fanno le navi quando sono alla fonda; ma, com'è noto, in inglese "men" vale sia "navi" che "uomini". Al di là dell'idea delle navi che stanno alla fonda, c'è l'idea diametralmente opposta degli uomini che cavalcano laddove si sono fissati o ancorati o sono penetrati, una "baia" di tutt'altro genere, e sappiamo qual è.

Allora le doppie possibilità vanno rese anche in italiano, e una possibile traduzione diventa la seguente: quell'io poetico "è ancorato [o s'è fissato] nella baia dove tutti si infilano". Propongo "s'infilano" perché bisogna cercare assolutamente di far capire e risaltare che razza di baia è questa che Shakespeare appioppa alla sua *dark lady*, altrettanto frequentata o 'cavalcata' di quelle dove stanno alla fonda le navi. C'è un senso profondo di disgusto e di rifiuto, in questo verso di insulto, di spregio; ma anche di profonda attrazione, gusto e richiamo per quella baia, anche se tanti vi si ancorano o vi si infilano. È una delle tante, potremmo dire, nelle quali Shakespeare sovranamente continua a trascinarci con lui.

Gorlier: Stimolato dal contributo di Perosa, vorrei aggiungere un fatto curioso, singolare. Premessa: i testi, a volte, non sono sicuri, specie se non c'è il manoscritto; si recuperano poi. Questo fatto curioso è dovuto evidentemente al cambio delle edizioni. Parlo di *Moby Dick*. Sia Pavese sia D'Agostino sbagliano a tradurre il titolo di un famoso capitolo su cui, evidentemente, c'era stato un problema di grafia. Questo capitolo viene tradotto "La preghiera", perché una grafia di vecchie edizioni dà apparentemente "The Prayer". Si sa che gli inglesi hanno mutuato una serie di parole dal francese. In certi casi non so perché abbiano mutuato "police". Capisco benissimo che abbiano mutuato "prairie" perché in Inghilterra non ci sono praterie. Le hanno

scoperte poi dopo. Quel capitolo è in realtà “La Prateria”. Se si legge attentamente si capisce benissimo che non ha niente a che vedere con “la preghiera”.

Francesco Orlando: L'interesse di questo pomeriggio è stato reso straordinario dal fatto che coloro che hanno preso la parola hanno un'esperienza diretta della traduzione. Vorrei rivolgere loro due domande su problemi che mi pare non siano stati sollevati. Uno. Probabilmente sarete d'accordo che l'effetto, la qualità di una traduzione non si gioca esclusivamente su quello che chiamiamo il piano della *elocutio* e che, certo, è il primo piano a cui guardare. Credo che la memorizzazione dell'opera, che il lettore compie da capitolo a capitolo in un romanzo, da scena in scena in un'opera teatrale, fa sì che, verso la fine, è come se avesse nell'orecchio qualcosa che si ripete: qualcosa che si può paragonare a un ritmo, a un'abitudine, e in cui non si sommano singole parole, ma insiemli più larghi.

Ora, se è fondamentale che la singola frase sia resa fedelmente, non è meno fondamentale ed è ancora più difficile che sia reso questo qualcosa in italiano. Seconda cosa. In che misura il traduttore ha il diritto di riprodurre nella lingua d'arrivo caratteristiche grammaticali o sintattiche della lingua di partenza? Nella bellissima lezione di Luciano Zagari, che abbiamo ascoltato di recente, è venuto fuori il problema di tradurre nel *Faust* “das Ewig-Weibliche”: “l'eterno femminile”. Di fatto, piaccia o non piaccia, quest'ultima è la traduzione che è prevalsa più a lungo e nessuno si scandalizza più. Ma più in generale, se c'è un aggettivo sostantivato in tedesco, cosa del tutto ordinaria, lo si deve tradurre alla lettera in italiano o si deve tentare di normalizzarlo? Personalmente, sono per la prima ipotesi. Se, chi sa il russo mi assicurasse di qualcosa che non suona poi tanto bene in italiano, che è però calcolato su una possibilità grammaticale, sintattica ecc., che il russo offre e l'italiano no, io, consumatore passivo della traduzione, sarei più contento.

Gorlier: Concordo con l'osservazione sul ritmo, che mi pare fondamentale. Per quel che riguarda la seconda osservazione, io, a differenza di Sergio Perosa, sono, non un cultore, ma un con-

sumatore di una televisione ad un livello molto più basso, ordinario. In America guardavo un programma, un poliziesco, che si chiamava *Starsky and Hutch* che ha un grandissimo sapore linguistico. Quando ricominciai a vederlo in Italia, mi sembrava che i personaggi fossero dei professori universitari. Questo per quel che riguarda la fedeltà ai modi di dire. Per fare un altro esempio: nei doppiaggi è frequentissimo il calco “prenda cura di sé”. In italiano diremmo “stammi bene”. Oppure, “noi andiamo alla città bassa”. Sono stato colpito giorni fa da un dibattito in televisione in cui il corrispondente dagli Stati Uniti, del *Sole 24 Ore*, traduceva “monkey business” con “affare di scimmie”. Quindi, questi gravi equivoci ci sono non solo nel cinema ma anche nei giornali.

Perosa: Per quel che riguarda la prima osservazione: questo è forse vero con la narrativa dell'Ottocento, della seconda metà dell'Ottocento, quando la letteratura e la narrativa cominciano a diventare *self-reflexive*. Ci sono degli scrittori come ad esempio James, che talvolta usano volutamente uno stile opaco, duro, legnoso, difficile da districare. È chiaramente una scelta non solo stilistica, ma tematica e di significazione. Anche se gli *editors* dicevano di tradurre in modo che la gente capisse, in modo che il testo scorresse, il discorso non poteva scorrere. Uno dovrebbe, secondo me, cercare di riprodurre una certa opacità, legnosità, o durezza, del linguaggio, che è costitutiva del testo in questione, magari specificando nelle note che si tratta di una caratteristica dello scrittore.

L'altra questione, se ho ben capito, è molto delicata dal punto di vista del *politically correct*. È quella di come tradurre quando si ha un voluto stacco del registro linguistico. Qui c'è tutto il problema del “bovero negro”. Tutte le volte che nella narrativa del Novecento, anche dell'Ottocento, a cominciare da Mark Twain, ci sono i neri che parlano un tipo di lingua assolutamente non all'altezza dell'inglese standard. Per decenni la soluzione è stata quella di tramutare le sorde in sonore, *bovero* invece di *po-vero*. Questa soluzione ormai è rifiutata. Ma i neri dei romanzi ottocenteschi comunque non possono parlare come i personaggi di James. La scelta che è stata non concordata, ma fatta, è di tra-

sferire questo a livello sintattico-grammaticale. Cioè, non più il verbo all'infinito, "io andare", ma usare, come si usa ancora oggi, un linguaggio sgrammaticato e che oltre alla semplice sgrammaticatura, abbia anche un livello sintattico molto basso. Laddove l'italiano richiederebbe il congiuntivo, loro usano l'indicativo. Una delle possibili soluzioni è questa. Per quanto riguarda Shakespeare, vi è un problema affascinante. Non è che i personaggi alti parlano in versi e quelli bassi in prosa. No, i due linguaggi si mescolano.

Ci sono tutti i personaggi dei *clown*, dei *fool* o soprattutto dei servi che parlano in maniera sgrammaticata per far ridere. Fanno i lazzi. Qui, chiaramente, c'è il bisogno ovvio di distinguere il registro linguistico dei personaggi bassi, come Stephano e Trinculo ne *La Tempesta*. In italiano, altre volte, con estremo tatto, può servire l'uso dei dialetti. Noi sappiamo che nel *Mercante di Venezia* il regista ha usato certe forme in veneto, un tipo di frase che echeggia il veneto, perché non tutti gli attori sono capaci di parlare questo dialetto.

Paduano: Molto in breve. Sul primo punto anch'io sono pienamente d'accordo: ciò che soprattutto occorre conservare è il profilo linguistico e stilistico dell'originale, che comunica per metonimia il suo messaggio complessivo. Sul secondo punto, invece, io credo che il calco sugli usi e sulle norme della lingua di partenza rifletta o un vezzo di straniamento o l'incapacità di effettuare il mutamento funzionale dei codici. In ambedue i casi è dannoso, perché fa velo al mantenimento delle caratteristiche specifiche del testo, dei fatti di *parole*. Dunque il germanizzante "eterno femminile" è una traduzione sbagliata, ed è evidente che "la femminilità eterna" sarebbe preferibile, secondo le regole di formazione dell'astratto in italiano. Qui però interviene un altro fenomeno: quello delle frasi celebri, dei sintagmi intoccabili perché divenuti nella lingua d'arrivo marche di riconoscibilità dell'opera. *Cime tempestose* col titolo cambiato – cioè col titolo corretto – sarebbe messo da parte in libreria come un'opera sconosciuta.

Luciano Zagari: Per il caso di "das Ewig-Weibliche" concordo con Guido Paduano. Ormai ha questa impronta. Ci fu un

germanista italiano, Guido Manacorda, il quale nel 1932 pubblicò una nuova traduzione del *Faust* e, invece dell'“eterno femminile”, lanciò questo finale: “il femminile eterno ci trae al supermo”. Benedetto Croce, che tra l'altro per motivi molto volgari odiava questo signore, disse “a questo punto chiudiamo Goethe e non rileggiamolo mai più”, perché la cosa è ridicola. Io credo che non si possa porre rimedio gettando per aria una traduzione già consolidata. Volevo però ricordare due cose. Una riguarda Hofmannsthal. Le opere più grandi di Hofmannsthal sono le commedie di tipo viennese, a cominciare dal *Cavaliere della Rosa*. Il capolavoro supremo è *Un uomo difficile*, la cui caratteristica, proprio scelta di livelli e registri linguistici, è che certi personaggi parlano un gran tedesco, come Goethe. Però ci sono certi personaggi, specialmente femminili, che parlano il dialetto viennese. È quasi impossibile, anche se è stato fatto il tentativo, per Hofmannsthal e anche per Büchner, di far parlare ai personaggi un dialetto che ricorda il napoletano (poi chissà perché proprio il napoletano), ma non funziona assolutamente, perché il contesto deve essere lontano dal nostro, dalla nostra consuetudine.

Dato che è stato nominato anche Goethe, volevo ricordare che Goethe, come teorico della traduzione, ha scritto due teorie della traduzione. Una, in una frase sola: “Qualsiasi poesia lirica che non susciti interesse se tradotta in prosa in un'altra lingua, non è una grande poesia”. Questo per essere il più grande poeta lirico tedesco.

L'altra, invece, è una teoria di diverse possibili e legittime scelte di traduzione. Secondo lui, la traduzione normale dovrebbe essere interlineare. Dovrebbe aiutare chi sa un pochino di francese e inglese a trasferirsi sull'originale partendo da una traduzione molto fedele. Poi c'è la traduzione alternativa. Io compongo nella mia lingua una poesia che può uscire totalmente dalla possibilità del lettore di accedere all'originale. Allora si deve reggere da sola.

C'è però una terza alternativa, per cui Goethe ha scelto una parola stranissima: alternativa parodistica. Secondo lui la vera traduzione, tutto sommato, è quella parodistica. Deve essere in grado di suscitare nel lettore la nostalgia dell'originale e quel let-

tore si impara la lingua. Può sembrare uno scherzo, ma Goethe intendeva sul serio. Secondo lui la vera traduzione è quella parodistica. Cioè un po' come la traduzione di Franco Fortini del *Faust*, che poi è stata corretta da altri. Fortini ha scritto una traduzione da persona che sapeva male il tedesco e scrive dei non-versi che sono però dei quasi-versi. Secondo me la scelta non è cattiva, perché Goethe scriveva, salvo certi passi in prosa, versi che molto spesso sono strofe o strofette arcaiche e questa è la grandissima difficoltà di tradurre il secondo *Faust*.

Paduano: Per finire vorrei citare una frase significativa e importante per lo scopo della nostra giornata: "Alfredo era il centro dell'attività universitaria e del suo fervore. Il suo lavoro serio, rigoroso, geniale, ne è l'equivalenza che rimane". Sono parole di Mario Luzi che ci toccano molto da vicino.

II PARTE

SAGGI

ELIZABETH MACDONALD

LA RICERCA DELLA VERITÀ:
INTERVISTA A MARIO LUZI

Quest'intervista ha avuto luogo a casa di Mario Luzi il 24 febbraio 2005, appena quattro giorni prima che il Poeta si spegnesse

EMD: È stato detto che, per quanto riguarda la religione come la conosciamo ora, siamo giunti ad una specie di capolinea. Si è detto anche che il misticismo sarà il nuovo traguardo del ventunesimo secolo – sempre ammesso che ci sarà un nuovo traguardo. Lei come si rapporta a quest'idea?

ML: Solo se il misticismo non è una fuga. Se il misticismo investe il centro della questione umana e religiosa, del rapporto dell'uomo e il tutto – beh allora, è importante. Il misticismo sollecita le facoltà più profonde, più responsabili. È naturale che la non necessità di certe strutture e gerarchie generi ansia, tensione. Però, il misticismo non esclude la coralità. Perché 'sentir messa', come dice il Manzoni, è una cosa che io scopro essere molto bella. Io ora non posso uscire, e magari leggo qualcosa per conto mio. Però, 'sentir messa', queste semplici parole apparentemente banali, rappresentano qualcosa di importante: sentirsi parte di una comunità, e anche di un'universalità. C'è il rapporto diretto con Dio, però non esclude necessariamente gli aspetti della devozione corale. Del resto, certe comunità cantano e pregano insieme, pur essendo isolati durante la giornata nella clausura.

EMD: Il misticismo, però, potrebbe insidiare anche l'arte. Con la conoscenza diretta che offre il misticismo, che necessità ci sarebbe dell'arte? L'arte intesa come mediazione tra l'uomo e il cosmo?

ML: Dell'immagine... Sì, infatti, in alcune religioni, l'immagine non c'è più. Però l'immagine è una mediazione molto bella, alla quale io non ci rinuncerei...

EMD: E, a proposito di alcune religioni che hanno abolito l'immagine, Lei ha delle aperture verso l'Oriente?

ML: Io ho avuto interesse vivo per alcuni pensatori dell'India. Soprattutto Aurobindo, che tenta di integrare la cultura indiana, senza naturalmente tradirla in nulla, ma con una specie di storicismo europeo. Si impara molto da loro: questo senso della perfeibilità dell'uomo, intrinsecamente, attraverso se stesso, attraverso il pensiero, fino ad arrivare alla condizione di poter percepire integralmente il divino. Questo è bello, ed è tutto interiore. Forse è più intellettuale. Non è che la nostra spiritualità sia meno proclamata, e, credo, a monte più profetica. Però, è bello anche quest'altro approccio. Alcune sue considerazioni sormontano le differenze tra Occidente e Oriente. Poi la letteratura indù, ci si può perdere all'interno di quelle opere, di quella vastità. Anche da lì vengono molte suggestioni. Poi i poeti: Tagore, per esempio, è stato troppo di moda in certi momenti. Ma questo non toglie che sia poeta vero: è profondo.

EMD: Tranne che in un contesto di conoscenza diretta, come nel misticismo, la metafora rimane un mezzo privilegiato per calare realtà sconosciute in realtà quotidiane. In molta parte della letteratura contemporanea, vedo una reticenza in questo senso. Lei, infatti, ha parlato del "giogo della metafora".

ML: Può darsi che ci sia necessaria la metafora, appunto comunicativamente. Però, in quella poesia presa da *Battesimo dei nostri frammenti*, io volevo richiamare all'origine e all'essenza del linguaggio. In fondo noi ci esprimiamo per metafore, ogni cosa è simbolo, metafora di un'altra. Solo che le cose si desensibilizzano rispetto alla loro pura significazione. Io sentivo in questa poesia il bisogno di ritrovare questo rapporto tra la parola e la cosa. Senza mediazione. Ed è dato come un sogno poi, un'aspirazione, un desiderio; non è dato come una prospettiva. Desiderio di purezza. E, lo sa cosa le devo dire? Lei conosce le poesie di Rimbaud? Se lei legge *Les poesies*, non *Une saison en enfer*, sento che c'è questo processo: lui libera la parola dalle sue schiavitù e arriva alla cosa, fa parlare la cosa, rende presente.

Quello è un esempio molto bello, no? Purtroppo, non ho molto tempo, ma mi piacerebbe scrivere su questo. Non è stato approfondito. Tutti parlano di *Une saison en enfer*, e d'accordo. Il Rimbaud che ha fatto scandalo. Ma il Rimbaud che poi è originalissimo è un adolescente di quattordici, quindici anni, che ha scritto cose di una bellezza struggente, liberate dai depositi dell'uso e delle stanchezze.

EMD: L'originalità dunque non è lo stravolgimento, ma uno sguardo fresco?

ML: Eh sì. In fondo penso di sì, che sia questo riprendere contatto.

EMD: Nelle Sue poesie, possiamo vedere una progressione dal simbolismo ricco dei primi versi alla trasparenza cristallina delle opere più recenti. Ma questo stile scarno, questi silenzi, nelle mani di chi li propone più con la testa che con l'anima, non ci espongono al rischio di un impoverimento della sensibilità? Intendo la sensibilità nel senso jungiano: la capacità di dare un senso morale al mondo che ci circonda? Con il minimalismo esasperato, svincolato dalla metafora, non si corre il rischio solo di svuotare l'espressività dell'immaginazione?

ML: Le mediazioni sono avventure, anche queste ricchissime, di occasioni, di scoperte, e di invenzioni. Ma la progressione che nota nelle mie poesie è forse il risultato del misticismo, che lei mi ha attribuito sin dal principio. Sì, in fondo è quello, no? Però, tante volte mi sembra ormai di aver concesso troppo alla banalità del mondo, diciamo la verità.

EMD: In che senso?

ML: Nel senso che tante cose, a forza di vederle, diventano pesanti e banali. Alcune volte uno riesce a sollevarle dalla loro povertà o modestia fino ad una significazione. Però nel complesso, tutti abbiamo dato; sarà che io dovevo avere cessato molto prima.

EMD: E invece ha seguito a cercare. La figura di colui che cerca è centrale alla Sua poetica. Che cosa ha cercato Lei dalla vita, e che insegnamenti Le ha dato?

*ML: Questo è indefinibile, penso. Non è indefinibile perché non se ne possa afferrare, ma piuttosto perché è difficile circoscriverlo in una specie di giudizio. Cosa posso dire di avere cercato? Prima di tutto sono stato spinto a cercare, ancora prima di rendermi conto. Cioè, ho sentito che la mia vita era sempre tesa ad un dopo. Io non ho mai avuto la religione dell'attimo presente. Ho sempre sentito l'attrazione, la necessità di essere teso ad un dopo. Questo dopo è stato molte cose, naturalmente; è stato una verifica, direi. Io mi sono sempre sentito, sin da ragazzo, nella condizione di dovermi giustificare, e giustificare la mia presenza. E, quindi, studiare per conoscere, o per essere anche conosciuto per quello che ero. E per ottenere qualcosa – non per goderla, ma perché di lì si doveva passare, quella era la strada. E, naturalmente, il fine ultimo, il *telos*, era la verità. La teleologia. La ricerca della verità. Io, anche prima di saperla, ero in quella strada. La verità, che poi non è fissa, vive, avviene continuamente.*

EMD: Mi sembra di intravedere nella Sua poesia, però, due tendenze contrastanti fra di loro: questo suo essere proteso verso il futuro, e il saper cogliere gli insegnamenti dell'ora. Penso in particolare ad una sua poesia che dipinge uno scenario che, almeno in apparenza, non sembra elevarsi al di sopra dell'ordinario. Però, conclude con queste parole: "questo è un giorno della nostra vita."

*ML: Sì, c'è un contrasto. In quella poesia ho cercato di agganciare questo momento ad un significato totale. Penso che ci siano stati dei momenti in cui sono stato più ricettivo alla coincidenza, ad una compatibilità tra il presente tangibile e la proiezione verso il futuro. In altri momenti, invece, sono più assetato di domani. E in fondo anche nei miei versi, penso che ci siano dei momenti più profetici e altri più statici. Con profetico, cosa voglio dire? *Profemi* – annunciare qualcosa che non c'è. Di parlare di qualcosa che non c'è ancora.*

EMD: *Per Lei, cosa significa essere un uomo in questo mondo? L'esistenza è un dono o un fardello?*

ML: Che domande radicali che mi fa lei! Devo dire che è un premio essere vivi. Siamo stati nel mondo, nella vita, anche solo per un attimo, però ci siamo stati. Pensi a quante esistenze tendenziali che non sono arrivate ad esistere, non sono arrivate alla vita, ma volevano vivere. E noi siamo vissuti. Perciò, io penso al desiderio di partecipare a questo prodigio che è la vita – io l'ho anche detto in una mia poesia che si chiama *Seme*, preso da *Il viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* – perchè la vita è anche il suo stesso autore. Quindi, essere partecipi al vivente, io penso sia una gratificazione. Certo che la vita è dura; però, la non-vita, il nero, il non-luminoso, è peggio. Quando ho dato il titolo *Il giusto della vita* ad una raccolta delle mie poesie, non volevo dire che la vita è giusta, ma piuttosto che ai viventi tocca vivere. E questo è un miracolo di giustizia – no, di giustezza, di equilibrio, di forze...

EMD: *In un'epoca in cui la televisione impazza come un novello oppio dei popoli, ha ancora senso stare a parlare di Poesia?*

ML: Penso di sì, perché la poesia ha sempre avuto degli antagonisti. Ha sempre vissuto dialetticamente contro il suo negativo, e cioè la non-poesia, contro la volgarità, fin dalle origini, insomma. E ora abbiamo questo mostro che è la TV; è diventato un mostro – poteva non esserlo. Poteva essere un sussidio per conoscere qualcosa, per vedere. Invece ora è un mostro, non dico industriale, però è soggetto agli appetiti, alle voracità. E, quindi, ne ho un giudizio negativo. Anche se si potrebbe pensare ad una TV che educa, istruisce, documenta, no? Documenta cose che non possiamo conoscere altrimenti. Ma questa è una dimensione che la TV si è ormai lasciata sfuggire. Non so come si potrebbe recuperarla ormai; bisognerebbe distruggerla per poi costruire un'altra cosa. Per esempio, ascoltare la radio è già diverso; io ascolto il terzo canale e mi sembra che siamo in una civiltà, ecco. Anche perché si parla di cose di cui gli interlocutori si intendono.

EMD: Lei ha attraversato un secolo molto difficile. Un secolo in cui sembra essersi smarrito il senso della bellezza. Lei come poeta, come si rapporta alla bellezza?

ML: La bellezza per me è un concetto un po' astratto, se per bellezza intendiamo la sola armonia, la regolarità, già trovate e codificate dai greci, e poi realizzata da alcuni che hanno seguito il neo-classico, come Canova, e anche lo stesso Raffaello. Laddove viene fuori la materializzazione di una condizione in cui, effettivamente, vi è una corrispondenza tra gli ideali, il senso, il desiderio, l'aspirazione e l'immagine, è così gratificante. Però la bellezza può essere un'altra cosa. Ovunque ci sia un'idealizzazione, c'è una bellezza. Naturalmente, ognuno di noi ha dentro di sé qualcosa che ha ricevuto attraverso la vita, e questo lavora – anche se alle prese con temi e con situazioni del tutto diversi – dentro di noi. Io trovo che ha fatto un bellissimo passaggio Leopardi; anche lui credeva ad una bellezza inizialmente legata a qualcosa di greco-romano. Poi il mondo si è allargato anche come orizzonte, e quindi ha rimesso in forse. Il Leopardi ha scoperto che il bello non corrisponde a nessuna regola; il bello è il vero. Quello che è vero per il cuore, è anche bello. Se uno trova un'espressione che traduce veramente ciò che l'animo prova, ciò che c'è nel nostro pensiero, quello è il bello.

EMD: Come Keats.

ML: Sì, certo. Anche se Keats aveva il gusto, il culto di un bello già pronunciato.

EMD: Leopardi e Lei siete uniti da un trasporto verso l'infinito: L'infinito leopardiano, e una sua poesia dell'ultima raccolta, che inizia "La via di terra..." Tuttavia, quest'inclinazione vi porta in direzioni molto diverse: Leopardi approda al pessimismo cosmico, mentre Lei si apre a questa danza cosmica che è il susseguirsi di "luce e dolore"...

ML: Sì, infatti, è giusto quello che dice. Per Leopardi ho una grande ammirazione. Però, insomma, un riscatto vero non c'è.

Ecco, io avevo immaginato un dialogo tra me e lui, che è stato pubblicato, in cui io figuro come discepolo, e gli dico: “Però dalla vostra, poteva nascere anche un’altra conclusione. Non quella negativa, non quella che annulla ogni speranza. Poteva nascere un sorriso, un qualcosa di consensuale con il mondo.” Però si tronca lì, dopo una lunga conversazione ci si ferma su questo! E questa è la differenza.

EMD: E, oltre a questo sorriso, Lei parla di “luce e dolore”. Per Lei, sembra che non ci possa essere l’una cosa senza l’altra, e vanno accettate...

*ML: Certo, anzi mi inoltra sempre di più in quella... Tutti gli eventi che ci sono venuti incontro in questo periodo ce lo confermano. Insomma, questa dualità del mondo, evidente nella lettera di S. Giovanni: “e gli uomini scelsero la tenebra” anziché la luce. Questo dualismo è rimasto. E poi nascono altre domande. Quando io ho scritto *La passione* qualche anno fa, in cui facevo parlare Cristo, Cristo uomo, che si avvia attraverso la crocifissione a ritornare Dio, a far parte della Trinità. Lui parla col Padre di questa sciagura di cui soffrono gli uomini, il male che c’è nel mondo, e Gli dice, “Sei tu che lo vuoi, oppure sei tu che non hai ancora sottomesso questa dimensione dell’universo?” Franca-mente, pensavo che me lo avrebbero bocciato, perché doveva essere trasmesso lì al Colosseo. È la domanda delle domande, e si va facilmente in quello che loro ritengono eresie. Invece... Giovanni Paolo II è un uomo di una certa apertura.*

EMD: Guardandosi attorno, però, se le cose che si ritengono essere belle sono una concretizzazione, o idealizzazione, di ciò che abbiamo nell’anima, be’ – c’è di che essere sconsolati. Tanta arte moderna, per esempio...

ML: Sì – è pura speculazione. Io dico che il ventesimo secolo ha dato delle grandi cose – Rodin, Picasso – però ha dato anche una quantità enorme di brogli, di truffe. Sicché è avvenuto che il mercantilismo si è impadronito. Ed è lui che ha dettato legge, poi. Secondo me il settanta per cento sarebbe da buttare via. E

mettiamo che il trenta per cento sia apprezzabile. Giorgio Morandi, Rosai, Carrà, De Chirico ... Sono artisti che hanno visto soggettivamente la realtà, però l'hanno poi idealizzata. Perciò, nel Novecento, degli artisti di valore ci sono stati, però c'è anche stata una gran quantità di truffa. Io la chiamerei così, perché è proprio una cosa cercata dal punto di vista speculativo del mercato.

EMD: Un altro italiano molto importante per Lei è Dante...

ML: Be', Dante. Io sono innamorato di Dante. Prima, per me, era come un nume tutelare, mentre poi è diventato un modello, un esempio del fare, cioè del tradurre in parola. Il mondo esperito da lui e il mondo immaginato. Io lo trovo enorme, Dante. Quindi, sono veramente un devoto.

EMD: Il mondo sembra dividersi in ammiratori o di Dante o di Shakespeare...

ML: In effetti. Però, Dante per noi ha un significato particolare, avendo dato consistenza alla nazione d'Italia. Nasce dalla lingua. Ma, poi, Dante è sempre come se lo si leggesse per la prima volta. Si partecipa, non siamo lettori, siamo coinvolti dentro l'azione, perché è un'opera straordinaria. Ecco, lui dice ad un certo momento, "Se mai continga che il poema sacro a cui ho posto mano e in cielo e in terra..." Ecco, quando dice questo, sembra un'iperbole. Invece è la verità: è qualcosa che supera anche il suo grande ingegno, questo poema. Effettivamente gli è stato fornito qualcosa, non so se si può chiamare Grazia o altro, ed è un poema salvifico. Attraverso la sua salvazione, questa sua esperienza, ci invita, ci coinvolge, e ci chiama allo stesso lavoro. Quindi è incomparabile, direi.

EMD: Sì, questa componente della metafisica, dell'ultraterreno, che manca in Shakespeare...

ML: Sì, Shakespeare è un'altra cosa. Lui vive in un'epoca in cui questa tensione non c'è più, questa aspirazione al trascen-

dente. Non ha più quella rilevanza che aveva al tempo di Dante, di San Tommaso. Oltre ai delitti del Medioevo, c'era questa spinta al trascendentale; un grande contrasto all'interno della società...

EMD: È come se la letteratura avesse abdicato ai suoi diritti di espressione, lasciandoli agli specialisti – psicologi, filosofi, o scienziati che siano – per rintanarsi in uno spazio creativo sempre più angusto. Questo rifiuto del metafisico non è che un sintomo di una compartimentalizzazione mortificante delle nostre facoltà che abbiamo subito passivamente.

ML: Be', come avrà visto, il mio lavoro è stato il contrario di questo. Non avrei trovato interesse a una realtà che dovesse essere vista in se stessa semplicemente, senza significato ulteriore, senza altre possibilità di essere intesa. Riconosco che quello che lei dice è in gran parte vero, questo esercizio della letteratura, che affina certamente l'ingegno, d'accordo, però non li trascina in nessuna avventura vera.

EMD: Come gran parte del Postmodernismo, in cui manca un contenuto vero. La maggior parte del tempo, si riduce ad una rielaborazione, o meglio, cannibalizzazione, di realtà già vissute. E, proprio come una cipolla, dalla quale si leva strato dopo strato nel tentativo di arrivare ad un qualche nocciolo di significato, si rimane essenzialmente con il vuoto tra le mani...

ML: È vero ... Ora, lei è molto severa! Ma mi pare giusto.

EMD: Le viene mai da pensare che, anche nelle arti, siamo approdati ad una specie di capolinea? È meno evidente nel campo letterario, ma avendo assistito al 4'35" di silenzio in musica, e avendo contemplato la cornice vuota in pittura, dove si può andare?

ML: Eh, sì. Spero non siano punti di arrivo. Che siano crisi transitorie, che poi risvegliano qualcosa. L'importante è che non risveglino la ripetizione. Però il momento è, in effetti, quello che

lei descrive. È giusto. Ma è un momento disastroso per l'umanità oggi, per la specie.

EMD: Lei vede una via d'uscita? Una via per andare avanti?

ML: La via per andare avanti, io non la vedo. Ma c'è, perché tutto va avanti. Io sarò magari nella condizione di non vederlo, potrei non avere la capacità di intuirlo, però c'è. Il mondo risolve le sue cose. Le risolve anche tragicamente. Spesso penso alle migrazioni barbariche, che sono l'epilogo dell'Impero romano. E oggi ci sono queste migrazioni. Questo assestamento dell'umanità nel pianeta, perché così com'è ora, non può andare avanti. Con questi continenti affamati. Quindi, è chiaro che le leggi protettive fanno ridere. Però il mondo si va trasformando, la specie umana si riorganizza in altro modo. E speriamo che non tutto vada perduto, quello che noi abbiamo amato. E chi ce lo dirà? Lei forse avrà modo di vederlo, io no!

EMD: Be', nella vita non si sa mai...

ML: Non si sa mai, sì...

EMD: C'è qualcosa della letteratura irlandese che ama in particolare?

ML: Ci sono tante cose della letteratura irlandese: Shaw, Wilde, Beckett e Joyce. In fondo, se non ci fossero gli irlandesi, la letteratura moderna di lingua inglese si riduce a poco. È un po' come la Sicilia per noi. Anche la Sicilia è un'isola come voi, e sebbene ben diversi da voi, qualche analogia c'è: come carattere, sono imprendibili come voi. Poi hanno Verga, De Roberto, Pirandello... Senza di loro il nostro Novecento si riduce a ben poco.

EMD: Se dovesse scegliere tre opere d'arte per Lei significative, una di letteratura, una visiva, e una musicale, quali sceglierebbe?

ML: Di letteratura, Dante. Non posso far altro. Ce ne sarebbero tante altre, però Dante per me riassume un po' tutto il dici-

bile, e fa intuire l'indicibile. Per me è unico, e ho avuto questa sorte di vivere nella sua scia, in un certo senso. Questo non vuol dire che non ce ne siano altri grandi, ma...

Poi, l'arte visiva – a me piace tanto il Giotto. Il Giotto di Assisi, il Giotto che incontra poi Cavallini, e tutti i pittori nascenti della grande pittura italiana. Ma Giotto ci porta questa umiltà della creatura umana, così concreta, così carnale, ma innocente. Da piangere.

E la musica, certo fra Mozart e Beethoven... È una cosa che non ho mai risolto. Perché Beethoven scompiglia un po' il mondo mozartiano, però... Diciamo la *Settima* di Beethoven. L'*allegretto*. Mozart ne avrebbe da contrapporre, però, dovendone scegliere una...

Una versione inglese di quest'intervista è apparsa su *Poetry Ireland Review*, n. 83 (2005), pp. 78-86.

Toccata (1932)

Ecco aprile, la noia
dei cieli d'acqua di polvere,
la quiete della stuoia
alla finestra, un tocco
di vento, una ferita;
questa aliena presenza della vita
nel vano delle porte
nei fiumi tenui di cenere
nel tuo passo echeggiato dalle volte.

So this is April, the tedium
of the water-begrimed skies,
the stillness of the rattan blind
over the window, a flutter
of wind, a pang;
this alien presence of life
in the doorways
in the ashen-pale rivers
in your step echoed back by the vaulting.

Translation © Elizabeth MacDonald 2002

da Serenata

Alla vita (1935)

*Amici ci aspetta una barca e dondola
nella luce ove il cielo s'inarca
e tocca il mare,
volano creature pazze ad amare
il viso d'iddio caldo di speranze
in alto in basso cercando
affetto in ogni occulta distanza
e piangono: noi siamo in terra
ma ci potremo un giorno librare
esilmente piegare sul seno divino
come rose dai muri nelle strade odorose
sul bimbo che le chiede senza voce.*

*Amici dalla barca si vede il mondo
e in lui una verità che procede
intrepida, un sospiro profondo
dalle foci alle sorgenti;
la Madonna dagli occhi trasparenti
scende adagio incontro ai morenti,
raccoglie il cumulo della vita, i dolori
le voglie segrete da anni sulla faccia
inumidita.
Le ragazze alla finestra annerita
con lo sguardo verso i monti
non sanno finire d'aspettare l'avvenire.*

*Nelle stanze la voce materna
senza origine, senza profondità s'alterna
col silenzio della terra, è bella
e tutto par nato da quella.*

To Life

*My friends, a boat awaits us rocking
in the light where the sky curves down
and touches the sea,
and creatures fly in a frenzy of love for
the hope-radiant face of God
high up and low down they seek
affection in every occult distance
and cry: We are on this earth
but one day shall float free
and delicately settle on the divine breast
like roses from the walls along scented roads
on the child who asks for them wordlessly.*

*My friends, from the boat you can see the world
and in it a truth that advances
intrepidly, a deep sigh running
from river mouth to source;
with lucent eyes Our Lady
glides slowly down towards the dying,
and gathers to her a lifetime's pile of grief
and secret desires etched years ago on tear-
stained faces.
The young girls at a darkened window
their eyes turned to the mountains
are never done with waiting for the future.*

*Within the rooms the maternal voice
beginningless, bottomless, alternating
with the silence of the earth, is a beauty
from which everything seems to have been born.*

da *La Barca*

IV (1945)

*Oscillano le fronde, il cielo invoca
la luna. Un desiderio vivo spira
dall'ombra costellata, l'aria giuoca
sul prato. Quale presenza s'aggira?*

*Un respiro sensibile fra gli alberi
è passato, una vaga essenza esplosa
volge intorno ai capelli carezzevole,
nel portico una musica riposa.*

*Questa oscura gioia t'è dovuta,
il segreto ti fa più viva, il vento
desto nel rovo sei, sei tu venuta
sull'erba in questo lucido fermento.*

*Hai varcato la siepe d'avvenire,
sei penetrata qui dove la lucciola
vola rapida a accendersi e a sparire,
sfiora i bersò e lascia intatta le tenebra.*

IV

*The leafy sprays ripple, the sky invokes
the moon. A keen desire exhales
from the dappled shadow, the air plays
over the lawn. What presence is abroad?*

*A palpable breath among the trees
has passed by, a vague essence let loose
twines itself through my hair,
music stretches out along the portico.*

*Ah but this mysterious joy is your due,
secrets spark you, the wind surging
through the thorn-bush are you, you it is
come out on the grass in this lucid turmoil.*

*You have stepped beyond the hedge of the future,
you have pressed on this far to where the firefly
spirals rapidly into light and its eclipse;
hovering in the bowers, it leaves the
darkness intact.*

Translation © Elizabeth MacDonald 2005

da Quaderno gotico

Forse dice l'addio (1948)

*Ma ecco la piovosa notte originaria
quando da nuvole basse
un vento fine, accoglie l'offerta,
precorre la primavera...
vagano voci rotte, cani mogi,
segni che nessuno raccoglie,
presagi che si spengono nel vuoto.
E un sibilo non so che dica
roco tra le tue mani disseccate
dove il sangue non brucia, né dispera.*

*Come facile, dice, fu la perdita,
o forse dice la rinunzia,
forse dice l'addio:
guarda il tempo dell'arancia sconcolato,
quello breve del mandorlo,
giorni che porto all'oblio,
grani che disperdo trasmutando.
Di me non c'è traccia negli anni
se non come raccontano un viaggio
le impronte sulla sabbia d'un deserto.*

Perhaps Goodbye

*This, then, is the rainy night of beginnings,
when from scudding clouds
a light wind – admit its offering –
runs ahead of spring...
A drifting of broken voices, doleful dogs,
signs that no-one picks up on,
presentiments that are snuffed in a void.
And a whisper saying I know not what,
hoarse in your parched hands
where the blood neither kindles nor despairs.*

*So easy, it says, was that loss,
or perhaps it says that relinquishment,
perhaps that goodbye:
forlorn, it beholds the season of the oranges,
the fleeting one of the almond tree,
days that I bear to oblivion,
seeds that I scatter transmuting.
Over the years of me what trace is there
except such tell-tale signs of a journey as
footprints in desert sands.*

da Primizie del deserto I

Est

*Che ombra rannicchiata sui gradini del tempo
leva il capo, si ridesta a questo vento
crudele, che nell'aria di quarzo soffia vita
e rovina, e la necessità cupa e celeste?*

*Quali ponti lanciati e verso dove
sono le nostre esistenze e con più pena
quando un impeto strano opprime i vetri e rade
l'erba e un nuovo inizio turba le radici*

*Ah il tempo quali arcani giorni genera
che viaggi, che ancora levate.
I relitti si vestono di fiori
e d'ansia, le chimere distendono le ali.*

East

*What shadow crouched on the steps of time
has raised its head, is revived at this cruel
wind which through the quartz-like air
blows life
and decay, and dour divine necessity?*

*What are these bridges of our existence,
where to stretching,
and why more of an ordeal when a force
weighs in against the window panes and
skims over the grass
and a new beginning disturbs the roots?*

*Ah but time, what arcane days does it beget,
what journeys, what raised anchors.
The flotsam arraying itself in flowers
and yearnings, the chimaeras unfolding
their wings.*

da Primizie del deserto II

Se pure osi (1953)

*Vento d'autunno e di passione. E polvere,
polvere che striscia sulla terra
di queste vie più candide che ossa.
Tempo, questo, che il cuore oppresso s'agita,*

revoca in dubbio quel che fu reale,

*non fiaba, non apparizione vana.
Tue notizie che possono recarmi?
Ti conosco abbastanza per saperti
inquieta, sono certo che osi appena,
se pure osi, chiederti che penso.
Penso a te, alla tua passione schiusa,
alla luce di gemma ch'è dell'Umbria,
di prima estate tra Foligno e Terni,
mi chiedo, scusa la follia, se mai
una gioia sarà gioia per sempre
o comunque sia colma la misura
delle cose che devo amare e perdere.*

If You Even Dare

*Wind bringing autumn and passion. And dust,
dust creeping over the surface
of these streets bleached whiter than bones.
This is the time when the desolate heart is
stirred up*

*and relegates to the fancied that which
was real –*

*no fairytale, no empty apparition.
If I were to hear from you, what of it?
I know you well enough to realise that you're
troubled, I'm sure that you hardly dare,
if you even dare, to wonder what I'm thinking.
I think of you, of your unfurled passion,
of the budding brightness special to Umbria
in early summer between Foligno and Terni,
I wonder, excuse the foolishness, if it is
in joy to remain a joy forever
or whether the limit has been reached
of the things it falls to me to love and lose.*

Translation © Elizabeth MacDonald 2002

da Onore del vero I

Epifania (1955)

*Nocte, la notte d'ansia e di vertigine
quando nel vento a fiotti interstellare,
acre, il tempo finito sgrana i germi
del nuovo, dell'intatto, e a te che vai
persona semiviva tra i due gorgi
tra passato e avvenire giunge al cuore
la freccia dell'anno... e all'improvviso
la fiamma della vita vacilla nella mente.
Chi spinge muli su per la montagna
tra le schegge di pietra e le cataste
si turba per un fremito che sente
ch'è un fremito di morte e di speranze.*

*In una notte come questa,
in una notte come questa l'anima,
mia compagna fedele inavvertita
nelle ore medie
nei giorni interni grigi delle annate
levatasi fiutò la notte tumida
di semi che morivano, di grani
che scoppiavano, ravvisò stupita
i fuochi in lontananza dei bivacchi
più vividi che astri. Disse: è l'ora.
Ci mettemmo in cammino a passo rapido,
per via ci unimmo a gente strana.*

*Ed ecco
il convoglio sulle dune dei Magi
muovere al passo dei cammelli verso
la Cuna. Ci fu ressa di fiaccole, di voci.
Vidi gli ultimi d'una retroguardia frettolosa.
E tutto passò via tra molto popolo
e gran polvere. Gran polvere.*

Chi andò, chi recò doni

Epiphany

*Night-time, a night of fretfulness and
bewilderment
when in the acrid streams of interstellar wind
finite time shells the seeds of the new,
the unsullied, and you who setting forth
half-alive
venture between two whirlpools, between
the past
and the future, by the year's arrow
are stricken to the heart... Then suddenly
the flame of life flickers in the mind.
Up along mountain paths, those driving mules
among the scree and the stacks of wood
are troubled by a throbbing they catch,
the throbbing of death and hope.*

*On a night such as this,
on a night such as this the soul,
my faithful companion unnoticed
during the middling times
during the grey inward days marked off in years,
having roused herself and scented the night
tumid with dying seeds and bursting grain,
made out in amazement
the far-off fires of the bivouacs
brighter than stars. She said: It is time.
We set off on foot at a fast pace
and along the way fell in with strange people.*

*Behold the
Magi's caravan moving at a camel's pace
across the dunes towards the Cradle.
There was a throng of torches and voices.
I saw the stragglers in a scurrying rearguard.
And it all passed away 'midst a plentiful populace
and heaps of dust. Heaps.*

Those who went and those who bore gifts

*o riposa o se vigila non teme
questo vento di mutazione:
tende le mani ferme sulla fiamma,
sorride dal sicuro
d'una razza di longevi.
Non più tardi di ieri, ancora oggi.*

*are either resting or if keeping watch unafraid
of this wind of mutability:
they extend their steady hands over the flame,
and smile from the safeness
of a long-lived race.
No later than yesterday, still today.*

Translation © Elizabeth MacDonald 2005

da *Onore del vero* III

E il lupo... (1956)

*Quando scricchiola il ghiaccio
ed animali in ansia là sulla banchisa
guardano i mari disfatti, la deriva di icebergs*

*e sussulti di squali trafitti dalla fiocina
s'agitano, si spengono e il salmone
avidò di procreazione e moribondo
nuota a ritroso nei torrenti in piena*

*e il lupo
con spasimo di tutta la sua vita
di quella dei suoi padri e dei suoi cuccioli
con questa ressa nel cuore*

*prende la via dei monti e si ritrova
agile sulle vecchie zampe
al richiamo dei venti originari
che squillano l'amore il viaggio e la rapina,*

*vita non mia, dolore
che porto dalla notte
e dal caos,
ti risenti improvvisa nel profondo,
ti torci nelle angustie, sotto il carico.*

*Vivere vivo come può chi serve
fedele poi che non ha scelta. Tutto
anche la cupa eternità animale
che geme in noi può farsi santa. Basta
poco, quel poco taglia come spada.*

And the Wolf

*When the ice creaks
and wary animals on the floe
watch the crumbling seas, the drifting icebergs*

*and the shuddering of sharks pierced by
harpoons
waxes then wanes and the salmon
bent on new life swims deathwards
back up the gushing rivers*

*and the wolf
goaded by a lifelong impulse
like his fathers before him and his cubs after
with this clamouring in his heart*

*heads for the mountains and rediscovers
a lost agility in his old shanks, a banking
after the call of the primordial winds
humming of love, forays and plunder,*

*then you, life not mine, a grief
borne inside me from the night
and from chaos,
stir suddenly in your depths,
you twist in thraldom, burdened.*

*Living I live like the good servant
faithful because he has to be. Everything,
even the dark animal eternity that whimpers
within us is meant for holiness. It takes
little; that little cuts like a sword.*

ALESSANDRA GHEZZANI

(Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze, Università di Pisa)

IL MISTERO SHAKESPEARE SECONDO BORGES

Il testo tradotto in appendice a questa nota, l'“Enigma di Shakespeare”, è la trascrizione (palesamente non rivista per la pubblicazione) della conferenza che Jorge Luis Borges tenne nel 1964 presso l'Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) di Buenos Aires¹ nell'ambito delle celebrazioni del quarto centenario della nascita di William Shakespeare.² Fu pubblicato, nello stesso anno, sulla *Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*³ e da allora mai più riproposto.⁴

La *Revista*, fondata nel 1959 col patrocinio del Ministerio de Educación y Justicia, aveva l'obiettivo di dare impulso alla cultura teatrale argentina e di facilitare il contatto tra le nazioni americane ed europee. Affrontò problematiche di ampio raggio e ospitò studi su grandi autori classici (Cervantes, Shakespeare...) e moderni (D'Annunzio), saggi su tematiche specifiche, ad esempio il teatro infantile o la drammaturgia sulla rivoluzione di Maggio, lavori di carattere tecnico (scenografia e architettura teatrale) e si impegnò in una seria e costante divulgazione delle iniziative

1. L'INET, fondato nel 1936, è un museo e un centro di documentazione specializzato in pubblicazioni teatrali, situato ancora oggi in Avenida Córdoba 1199.

2. A giudicare dal registro scelto, la conferenza dovette essere pronunciata dinanzi a un pubblico vario e non specialistico. Tradurla ha comportato un intervento deciso sul testo, che, preservandone il carattere orale, riuscisse, allo stesso tempo, a riprodurre il ritmo e le caratteristiche della prosa di Borges, traditi da una trascrizione letterale (non redazionata) piena di errori, di ripetizioni, di intercalari di solo appesantimento. In alcuni casi, questo ha richiesto una sostanziale riformulazione delle proposizioni.

3. N° 8, pp. 5-13. Della rivista, di non facile reperimento (non ne possiede esemplari nemmeno l'Emeroteca della Biblioteca Nacional di Buenos Aires) conserva alcuni numeri, tra cui quello contenente il testo di Borges, la Biblioteca di Studi Teatrali del Burcardo di Roma.

4. La Biblioteca Nacional di Madrid conserva una copia dattiloscritta su otto fogli spilati, eseguita, per uso interno, dal Servicio de publicaciones del teatro universitario de San Marcos di Lima e datata 15 dicembre 1971; un brano della conferenza è riportato in *Borges A/Z* (a cura di Antonio Fernández Ferrer), Madrid, Siruela, 1988, pp. 243-251.

locali. La qualità e l'apertura internazionale delle collaborazioni, il coinvolgimento di personaggi di spicco della scena teatrale contemporanea come Arturo Cerretani⁵ o Juan Carlos Ghiano,⁶ e le numerose e importanti attività promosse dall'Istituto (come la pubblicazione di studi o monografie) permettono di ricostruire un quadro vivacissimo della vita teatrale argentina di quegli anni. È all'interno di questo panorama ricco di iniziative, che a Borges venne richiesto un contributo nell'ambito di un ciclo di conferenze volte a celebrare il quarto centenario shakespeariano.⁷

“El enigma de Shakespeare” costituisce a tutt'oggi (ma non è escluso che altre registrazioni di conferenze possano essere ancora riscattate dall'oblio) la trattazione più ampia tra i sei titoli di argomento shakespeariano registrati dalla bibliografia borgesiana. Allo stesso 1964 appartengono “Página sobre Shakespeare” e “Shakespeare y las unidades”, apparsi rispettivamente sul numero 289 di *Sur* interamente dedicato al poeta inglese,⁸ e sulla rivista *Cuadernos*;⁹ mentre a quasi venticinque anni prima (1939) risale una breve recensione alla *Shakespeare Anthology* della Nonesuch Press.¹⁰ Del 1970 è il prologo a un'edizione del *Macbeth* della Editorial Sudamericana,¹¹ raccolto nel 1975 nel

5. Drammaturgo, ma anche romanziere, argentino, esordì con due volumi di racconti: *Celuloide*, nel 1931, e *Triángulo isósceles* del 1932.

6. Drammaturgo e romanziere argentino, noto soprattutto per la sua opera *Narcisa Garay, mujer para llorar*, Ghiano appartiene alla generazione degli anni Cinquanta, all'interno della quale si distinse per il modo in cui ritrasse la vita porteña.

7. Le altre furono tenute da Patricio Gannon, Carlos Liacho, Mary Mc Indoe de Parczewski e Bernardo Ezequiel Korembli; la rivista riproduce i testi delle ultime due.

8. “Página sobre Shakespeare”, *Sur*, n. 289, (julio-octubre 1964), pp. 28-29, poi raccolto in *Páginas seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982, pp. 225-27 e, infine, in *Borges en “Sur” (1931-1980)*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 70-72. Il numero monografico di *Sur* ospita considerevoli contributi di scrittori e studiosi della scena contemporanea (Aldous Huxley, Mario Praz e Alicia Jurado sono solo alcuni) e una antologia di famosi testi su Shakespeare scritti da autori del calibro di Ben Jonson, Voltaire, Goethe, Carlyle.

9. “Shakespeare y las unidades”, *Cuadernos*, n. 87 (agosto 1964), p. 2, poi raccolto in *Textos recobrados 1956-1986*, Buenos Aires, Emecé, 2003, pp. 102-103.

10. Cfr. *Sur*, n. 62 (noviembre 1939), pp. 75-77; ora in *Borges en “Sur” (1931-1980)*, cit., pp. 213-214.

11. William Shakespeare, *Macbeth*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Colección Obras Maestras, Fondo Nacional de las Artes, 1970, pp. 142-147.

volume dei *Prólogos*¹² e, infine, del 1980, la più diffusa introduzione a William Shakespeare *Teatro-Poesía* del Círculo de Lectores di Barcellona.¹³ A questi scritti vanno aggiunte le pagine dedicate al drammaturgo inglese nel capitolo “El Teatro” della *Introducción a la literatura inglesa* (1965), scritto in collaborazione con María Esther Vázquez.¹⁴

Fin qui l’“opera visibile” (per citare il celebre *Pierre Menard, autor del Quijote*) di Borges su Shakespeare, alla quale vanno aggiunti almeno altri due contributi “invisibili”: una conferenza, tenuta a Parigi presso l’UNESCO, sempre nell’anno del centenario, dal titolo “Shakespeare et nous”,¹⁵ e un’altra, tenuta a Washington nel 1977, nessuna delle quali mai trascritte. Di quest’ultima, intitolata come quella pronunciata all’INET, dà notizia María Esther Vázquez, la quale riferisce che il discorso di Borges fu praticamente incomprensibile, in quanto lo scrittore tenne il microfono troppo distante dalla bocca e nessuno ebbe il coraggio di farglielo notare.¹⁶ Non è escluso che si trattasse di una replica di quella del 1964 (che stranamente la Vázquez non rammenta), ma questo non ne rende meno spiacevole la perdita, poiché, come è noto, ormai totalmente cieco, Borges parlava a braccio, ripetendo anche cose già dette o scritte, ma sempre riuscendo a dar vita, grazie alla sua straordinaria capacità argomentativa, a qualcosa di nuovo. Del resto, è quasi impossibile ricostruire e documentare l’attività del Borges conferenziere, che si fece frenetica più o meno a partire dagli anni Sessanta, quando, ormai internazionalmente famoso (nel 1961 gli era stato assegna-

12. *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, pp. 142-147.

13. Pp. 9-39; ora in *El círculo secreto*, Buenos Aires, Emecé, 2003, pp. 166-188.

14. J. L. Borges, *Obras en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1997, pp. 817-821.

15. Cfr. M. E. Vázquez, “La memoria de Shakespeare: el último juego de Borges”, *Revista Iberoamericana*, n. 151, (abril-junio 1990), p. 479; Emir Rodríguez Monegal, *Borges: una biografía letteraria*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 427 e la recente biografia redatta da Xosé Carlos Caneiro (*Jorge Luis Borges*, Madrid, Espasa Calpe, 2003, p. 122). Alla serata, il *Nouvel Observateur* dedicò una breve cronaca dal titolo “Jorge Luis Borges à Paris”, dove si racconta che: “on refusait du monde à l’Unesco où Borges – en compagnie de Lawrence Durrell (humoristique) et de Ungaretti (admirable) – parlait de Shakespeare” (p. 2); citazione tratta dagli archivi informatici del *Nouvel Observateur*.

16. M. E. Vázquez, *op. cit.*, p. 480.

to, *ex aequo* con Samuel Beckett, il prestigioso Premio Formentor), divenne tra gli scrittori più corteggiati e ambiti da parte di associazioni culturali e università. Delle numerosissime conferenze che tenne,¹⁷ quelle più articolate e di maggiore risonanza sono state pubblicate in volumi. È il caso delle lezioni svolte ad Harvard tra l'autunno del 1967 e la primavera del 1968, poi raccolte in *The Craft of Verse*, che vide la luce postumo,¹⁸ oppure delle dodici conferenze pubblicate per volontà dello stesso autore in *Borges oral*¹⁹ e *Siete noches*.²⁰ “El enigma de Shakespeare”, che ben avrebbe potuto meritare, dopo una debita revisione, gli onori di una più vasta diffusione, non compare in nessuna delle sillogi borgesiane, né nei volumi in cui, negli ultimi anni, sono stati raccolti i lavori ancora sparsi in riviste.²¹ La sua importanza è invece indubbia: in assenza di quel libro su Shakespeare che, come dichiarava nel 1963, avrebbe voluto scrivere prima di morire²² ma non scrisse, essa costituisce infatti il contributo più

17. Per fare un solo esempio, nella bibliografia curata per il famoso numero di “L’Herne” del 1964, Jean de Milleret registra, nel solo mese di luglio del 1963, ben undici conferenze e commenta: “il donne une quantité de conférences littéraires, dont la plupart sont enregistrées au magnétophone mais à titre privé, ce qui risque de faire disparaître une importante partie de son oeuvre actuelle” (p. 479).

18. J. L. Borges, *The Craft of Verse*, Harvard, Harvard University Press, 2000 (tr. it. *L’invenzione della poesia. Le lezioni americane*, a cura di V. Martinetto e A. Morino, Milano, Mondadori, 2001).

19. Buenos Aires, Emecé, 1979; raccoglie cinque lezioni (sul libro, l’immortalità, Swedenborg, il racconto poliziesco e il tempo) tenute all’Università di Belgrano nel 1978.

20. Buenos Aires/México, Fondo de Cultura Económica, 1980; contiene i testi di sette conferenze (sulla *Divina Commedia*, l’incubo, *Le mille e una notte*, il buddismo, la poesia, la cabala, la cecità) pronunciate nel 1977 al teatro Coliseo di Buenos Aires.

21. La casa editrice argentina Emecé, che ha curato la pubblicazione delle *Obras Completas*, ha intrapreso, dopo la morte di Borges, un progetto editoriale di vaste proporzioni, per riunire gli scritti sparsi in riviste (dove si trovano recensioni, note introduttive, saggi, prose poetiche, poesie). Il risultato più importante è costituito dai tre volumi dei *Textos recobrados (1919-1929, 1931-1955, 1956-1986)* editi rispettivamente nel 1997, 2001 e 2004, cui si affiancano *Borges en Sur (1999)* e *El Círculo secreto (2003)*.

22. “Antes de morir querría escribir por lo menos tres libros más: uno sobre los orígenes de la poesía en Inglaterra, sobre esa curiosa aventura mental que significa la exploración de una lengua primitiva y de la poesía épica y elegíaca inglesa; otro sobre Shakespeare, y un tercero que sería una especie de testamento literario”, María Esther Vázquez, *op. cit.*, p. 479.

ricco e articolato di cui oggi disponiamo. Malgrado la produzione limitata di contributi mirati, Shakespeare ha comunque rappresentato un riferimento costante per Borges ed è stato veicolo, e fonte d'ispirazione, per l'elaborazione e l'esposizione di idee centrali della sua concezione letteraria; è significativo, ad esempio, che faccia spesso da perno a quelle reti di riferimenti cui il suo discorso saggistico affida la riflessione sui problemi della creazione artistica.

Per Borges, ad esempio, Shakespeare è, come Dante, Quevedo o Goethe, “menos un hombre que una dilatada y compleja literatura”;²³ diversamente da Dante, Joyce e Flaubert, ma come Cervantes o Montaigne, egli incarna l'idea del creatore che dà vita ad un'opera somma senza proporselo, come per una necessità superiore; diversamente da Flaubert e dalle sue “ansie archeologiche”, intuì meglio di qualsiasi altro, come dimostra il particolare uso del tempo e dello spazio, “la ambigüedad o ambivalencia de la ficción del arte” e comprese che l'arte “es un juego, una suerte de *make-believe*”.²⁴ Quest'ultimo, ai suoi occhi uno degli aspetti più importanti dell'opera shakespeariana, è quello più vicino alla propria concezione di letteratura. Nel 1926, in un articolo uscito su *La Prensa*, poi riunito in *Textos recobrados (1919-1929)*, parlando del tempo in letteratura, egli ricorda che Shakespeare, all'opposto di Joyce che lo dilatava, “encerró los acontecimientos de muchos años en la vuelta de una clepsidra”.²⁵ La creazione di uno spazio e di un tempo propri solo della letteratura, garantiscono, secondo Borges, eterna leggibilità all'opera shakeriana, la possibilità di attribuirle nuovi sensi col mutare dei secoli e delle coordinate storico-culturali del lettore. Il concetto chiude la conferenza e pare offrirsi come spiegazione dell'enigma; ma qual è, allora, l'enigma Shakespeare? Forse il segreto inafferrabile della letteratura? Co-

23. Cfr. J. L. Borges, “Quevedo”, *Otras Inquisiciones*, in *Obras Completas*, 4 voll., Buenos Aires, Emecé, 1996, vol. II, p. 44.

24. J. L. Borges, “Shakespeare y las unidades”, cit., p. 103.

25. J. L. Borges, *Cuentos del Turquestán*, in *Textos recobrados (1919-1929)*, cit., p. 261.

me la pensa Shakespeare rispetto al concetto di autonomia dell'arte, rispetto ai meccanismi attraverso i quali, diversamente dalla realtà, la finzione offre molteplici e simultanee interpretazioni possibili?

Nella conferenza, Borges esordisce enumerando una serie di misteri legati alla vita del poeta. Misterioso, anzitutto, il fatto che, durante la propria epoca, l'autore di un'opera destinata ad essere apprezzata in tutto il mondo, a divenire icona e simbolo di un'intera nazione, fosse pressoché sconosciuto. Ciò si deve, afferma Borges, alla poca considerazione in cui allora era tenuto il teatro. Misteriosa ancora l'improvvisa scomparsa di Shakespeare dalla scena teatrale del momento. Secondo Borges, ciò si spiega col fatto che il suo interesse primario era la rappresentazione e non il testo scritto; pertanto, venuti meno gli stimoli legati alla contingenza (la richiesta da parte degli attori, le esigenze del palcoscenico), Shakespeare smette di scrivere e si ritira a Stratford. Borges scioglie quei misteri in modo convinto e perentorio, ma le informazioni di cui dispone non sembrano fondate su dati attendibili.

In un saggio di recente pubblicazione, il cui titolo, *Un enigma llamado Shakespeare*, è estremamente vicino a quello della conferenza che però il suo autore, Gustavo Artiles, non conosce,²⁶ questi sottopone alcune delle ipotesi borgesiane a un controllo minuzioso: smentisce, ad esempio, l'idea espressa nella *Introducción a la literatura inglesa*, secondo la quale fu il disinteresse per la gloria a spingere il poeta a vivere i suoi ultimi anni nell'isolamento del paese natale e adduce la prova di alcuni versi di *As you like It*, nei quali Shakespeare, attraverso le parole di Touchstone, esprimerebbe con chiarezza il desiderio di essere ricordato dai posteri;²⁷ sottolinea l'arbitrarietà dell'affermazione in base alla quale *The Tempest* sarebbe l'ultima tragedia scritta²⁸ e mette in dubbio l'aneddoto, ripreso da Borges, che Shakespeare "vestisse i panni del poeta" quando gli amici gli facevano visita a

26. G. Artiles, *Un enigma llamado Shakespeare*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 59-62.

27. G. Artiles, *op. cit.*, p. 60.

28. J. L. Borges, *Introducción a la literatura inglesa.*, cit. p. 821.

Stratford.²⁹ Le documentate osservazioni di Artilles hanno naturalmente la meglio; ma lo studioso spagnolo dimostra una cattiva conoscenza di Borges, che non fu mai un critico accademico, ma un lettore intuitivo e geniale. Nel suo discorso, le congetture, le licenze o le invenzioni sono funzionali a mettere insieme i pezzi di un “personaggio”: Shakespeare secondo Borges; e se attraverso il poeta inglese, come attraverso altri grandi autori, Borges argomenta e illustra la propria concezione letteraria, se alla fine arriva a se stesso, è molto più interessante osservare imprecisioni e tradimenti del dato per capire sviluppo e destino del suo discorso, piuttosto che puntare il dito sulle crepe della sua erudizione. Il modo stesso di argomentare le diverse teorie sulla paternità delle opere oggi attribuite a Shakespeare non vuole essere un'erudita disamina del problema, ma una pura occasione strumentale per approdare di nuovo alla “letteratura secondo Borges”, al più vasto tema, cioè, dell'identità dell'artefice.

Questi espone e commenta le più note per il piacere di perdersi nell'intreccio dei discorsi teorici e dei commenti, affascinato da certe azzardate congetture – quella di Miss Bacon, che attribuisce le opere di Shakespeare a Francis Bacon, è un esempio – o dalla logica di certe ipotesi, assumendo anche posizioni di dissacrante ironia, mediate nei toni dalla garbata cautela con cui sono espresse, per prendersi gioco della critica letteraria quando forza il testo col proposito di far funzionare una teoria astratta. Fa tutto questo senza essere in alcun modo interessato al problema dell'attribuzione dei testi, ma prepara il lettore al successivo sviluppo di quei concetti intorno ai quali ruota il suo commento a Shakespeare.

La controversa questione della paternità delle opere, il ritiro a Stratford con cui il poeta abdica alla sua originaria vocazione, la sua improvvisa e inaspettata scomparsa dalla scena londinese, così come la scarsa notorietà (strumentalmente enfatizzata), sono dunque tutti elementi fortemente suggestivi per chi, come lo scrittore argentino, accorda al biografismo e allo storicismo un'importanza ridottissima come impostazioni critiche. La con-

29. *Ibid.*

traddizione esistente fra tutti gli elementi che alludono all'invisibilità dell'autore e la prorompente risonanza della sua produzione costituisce un elemento di forte attrazione per costruire un discorso, il cui obiettivo è contestare il concetto di identità dell'autore e sostenere quello di letteratura come prodotto di uno Spirito superiore che racchiude in sé ogni singola individualità.

L'enigma sul quale è imperniata la conferenza è quello di ogni creazione letteraria ed è condensato in una sola domanda: chi ha scritto l'opera di Shakespeare? Partendo dal presupposto, tutto borgesiano, che ogni grande creazione è il risultato di una forza che va oltre i propositi volontari dell'autore, porsi un simile interrogativo equivale a chiedersi chi sia il vero autore della letteratura universale, di quella virtualmente infinita, classica, destinata a resistere allo scorrere del tempo. Borges sta illustrando una delle proprie idee sulla creazione: il concetto di impersonalità della scrittura.³⁰ Sostenuto da un ragionamento filosofico ispirato a Schopenhauer, il concetto si basa sull'idea dell'io come identità molteplice. Borges ipotizza l'identità del "Nadie", inteso come insieme di anime, appartenenti ognuna a un periodo o a un momento preciso della vita di un uomo. C'è il "Nadie" e c'è lo Spirito produttore di letteratura. Esso è incarnato nell'opera del poeta inglese, ma anche nell'uomo paventato da Whitman oppure in quello sensibile a tutte le cose creato da Valéry.³¹ Parlando di Shakespeare, Borges afferma: "Con inocencia y distracción escribió las obras maestras; las escribió, o dejó que su mano las escribiera, bajo el influjo de ese oscuro poder que Schopenhauer llamó la voluntad, y las antiguas mitologías la musa o el Espíritu Santo, y la de nuestros días la sub-

30. "Se una poesia è stata scritta da un grande poeta o meno, è cosa che interessa solo agli storici della letteratura. Supponiamo, tanto per discutere, che io abbia composto un bel verso e prendiamolo come ipotesi su cui lavorare. Una volta che l'ho scritto, quel verso non mi giova affatto, perché, come ho già detto, tale verso mi è venuto dallo Spirito Santo, dal mio essere subliminale o forse da qualche altro scrittore. Spesso mi accorgo di non fare altro che citare qualcosa che ho letto tempo addietro. Il che equivale a una riscoperta. Forse sarebbe meglio che i poeti non avessero nome", cfr. J. L. Borges, *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, cit., p. 17.

31. J. L. Borges, "Valéry como símbolo", *Otras Inquisiciones*, in *Obras completas*, cit., vol. II, pp. 64-65.

consciencia”.³² A questa riflessione si lega automaticamente un'altra delle idee di Borges sulla letteratura: l'identità tra attività onirica e creazione.

L'atto creativo è regolato da un momento di distrazione, da una perdita di controllo analoga a quella sperimentata dalla coscienza in sogno. Di qui, l'affermazione, presa in prestito dallo stesso Shakespeare, che vuole la letteratura fatta della stessa materia dei sogni. In più luoghi, lo scrittore inglese è fonte di ispirazione e strumento per l'elaborazione di quest'idea. Nell'“enigma de Shakespeare”, in “Shakespeare y las unidades”, ma anche nel prologo al *Macbeth*, quando afferma che questa opera è un sogno dell'arte,³³ o quando legge il monologo di Amleto come meditazione di Shakespeare sul suicidio (e tutta l'opera come monologo interiore di Amleto)³⁴ e come un “sogno” la “creazione” della tragedia del principe di Danimarca.³⁵

Intorno alle riflessioni sulla creazione e sulla scrittura impersonale ruota la maggior parte delle citazioni di Shakespeare sparse qua e là negli scritti di Borges. L'articolazione di questi concetti è comunque complessa, poiché si sviluppa coinvolgendo più piani della riflessione. La questione della molteplice identità del poeta³⁶ è espressa nei termini di identificazione con altri grandi autori della letteratura universale che lo contengono e da lui sono contenuti,³⁷ ma anche in quelli di identificazione con i personaggi della sua opera.³⁸ C'è poi l'identità col lettore, o meglio, quella del lettore con Shakespeare. Nel primo caso il tema trova sostegno nella sostanziale mancanza di originalità della letteratura, che, anche nelle sue più grandiose manifestazioni, è, per Borges, sempre ripetizione di idee e forme cono-

32. J. L. Borges, “Shakespeare y las unidades”, cit., p. 103.

33. J. L. Borges, “Prólogo” a William Shakespeare, *Macbeth*, cit., p. 142.

34. J. L. Borges, “Prólogo” a William Shakespeare, *Teatro. Poesia*, cit., p. 18.

35. J. L. Borges, “La metáfora”, *Historia de la eternidad*, in *Obras Completas*, cit., vol. I, p. 383.

36. J. L. Borges, “Nota preliminar” a William James, *Pragmatismo*, in *Textos recobrados (1931-1955)*, cit., p. 221.

37. J. L. Borges, “Prólogo” a William Shakespeare, *Macbeth*, cit., p. 144.

38. J. L. Borges, *Biblioteca personal*, in *Obras Completas*, cit., vol. IV, p. 514.

sciute, e ispirazione e fonte di quelle ancora da concepire. In Shakespeare c'è un po' di tutti gli altri grandi scrittori e un po' di Shakespeare è in tutti loro. Attraverso l'identificazione con i personaggi, Borges accenna anche a un altro problema legato all'identità dello scrittore: il rapporto con la propria opera. Shakespeare è la propria opera e la sua identità, plurima o univoca che sia, si esprime e vive solo attraverso di essa. Il concetto è spinto alle estreme conseguenze attraverso un rovesciamento della prospettiva, in base al quale la vita accade per diventare letteratura. Nel racconto *Tema del traidor y del héroe*, il narratore si mostra sconvolto dal fatto che alcune parole rivolte da un mendicante al personaggio Kilpatrick nel giorno della sua morte fossero state prefigurate da Shakespeare nel *Macbeth*;³⁹ in definitiva, il motivo di tanto stupore è il fatto che la storia possa copiare la letteratura, concetto, quest'ultimo, che torna ad essere ripetuto in *Quince monedas* ancora una volta in relazione a Shakespeare: "Nuestros actos prosiguen su camino,/ que no conoce término./ Maté a mi rey para que Shakespeare/ urdiera su tragedia".⁴⁰

Da ultimo c'è la questione della lettura. Chiunque legge una sola riga di Shakespeare è Shakespeare, afferma Borges in più di un luogo della sua opera,⁴¹ ribadendo così l'importanza della lettura come attività intellettualmente superiore alla scrittura. È il lettore a riportare in vita un'opera letteraria, a renderla attuale, ad assicurarne la trasmissione del senso; senza di lui, l'opera, e quindi il suo autore, non avrebbero ragion d'essere. Anche questo concetto si fonda sull'idea schopenhaueriana della natura pluridentitaria dell'uomo: come lo scrittore è se stesso ma anche gli altri autori, così il lettore è artefice, e non solo fruitore, dell'opera.

Fra i temi che Borges sviluppa attraverso i commenti a Shakespeare, e che ruotano intorno al discorso sulla creazione e sulla scrittura, quello sulla letteratura impersonale, anche se non

39. J. L. Borges, *Tema del traidor y del héroe*, *Ficciones*, in *Obras Completas*, cit., vol. I, p. 497.

40. J. L. Borges, *La rosa profunda*, in *Obras Completas*, cit., vol. III, p. 92.

41. J. L. Borges, "Nueva refutación del tiempo", *Otras Inquisiciones*, in *Obras Completas*, cit., vol. II, p. 141.

il solo, è di fatto il più frequente e il più importante. A questo proposito, si può sottolineare un ulteriore dato che conferma la priorità di questo tema. Nel 1961, Borges pubblica *Antología personal*⁴² composta da testi scelti, disposti in un ordine che l'autore stesso definisce regolato da "simpatie e differenze", piuttosto che da un criterio cronologico. Due di questi testi, due brani tra saggio e prosa poetica, disposti l'uno dopo l'altro, sono dedicati a Shakespeare. L'identità dello scrittore che è materia del primo (*Everything and nothing*) non è esplicitamente rivelata fino alla fine, quando di fronte a Dio, poco prima o poco dopo la sua morte, dice: "Yo que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo" e la voce di Dio gli risponde: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie".⁴³

Il secondo, *De Alguien a Nadie*, attraversando diverse teologie, postula una visione panteistica della divinità per affermare che Dio è Niente e Nessuno, l'abisso da cui sono generati gli archetipi e dunque gli esseri viventi. L'incarnazione di questo concetto è Shakespeare e Borges conclude: "La magnificación hasta la nada sucede o tiende a suceder en todos los cultos; inequívocamente lo observamos en el caso de Shakespeare".⁴⁴

JORGE LUIS BORGES L'ENIGMA DI SHAKESPEARE

Negli ultimi due saggi raccolti in *Crítica Literaria*, Paul Groussac discute il "caso Shakespeare" o, come ho preferito chiamarlo, l'enigma di Shakespeare. Si tratta, come avrete già immaginato, della tesi di quanti negano all'individuo William Shakespeare, morto nel 1616, la paternità delle tragedie, delle commedie, dei drammi storici e delle opere poetiche oggi ammirati in tutto il mondo. Groussac sostiene l'opinione tradizionale, quella condivisa da tutti fino a quando, alla metà

42. J. L. Borges, *Antología personal*, Buenos Aires, Sur, 1961.

43. J. L. Borges, *Everything and Nothing*, *El Hacedor*, *Obras Completas*, cit., vol. II, p. 182.

44. J. L. Borges, *De Alguien a Nadie*, *Otras Inquisiciones*, in *Obras completas*, cit., p. 116.

del secolo scorso, Miss Delia Bacon, in un libro con prefazione di Hawthorne, libro che Hawthorne non aveva letto, preferì attribuire la paternità di quelle opere al cancelliere, filosofo e fondatore e, in un certo senso, anche martire della scienza moderna, Francis Bacon.

Io, naturalmente, ritengo che lo Shakespeare oggi onorato in Oriente e Occidente sia stato l'autore delle opere attribuitegli, ma vorrei aggiungere altri argomenti a quelli portati da Groussac, anche perché, in questi ultimi anni, è stata avanzata una seconda candidatura, più interessante dal punto di vista psicologico e, potremmo anche dire, poliziesco: quella che attribuisce la paternità di quelle opere al poeta Christopher Marlowe, assassinato in una taverna di Deptford, vicino a Londra, nel 1593.

Vediamo, innanzitutto, gli argomenti contro la paternità di Shakespeare. Potremmo sintetizzarli così: alla *Grammar School*, la scuola del suo paese, Stratford, Shakespeare ricevette un'educazione abbastanza sommaria: secondo quanto dichiara il drammaturgo Ben Jonson, suo rivale e amico, conosceva *small Latin and less Greek*. Altri, invece, nell'Ottocento, riconobbero, o credettero di riconoscere nella sua opera, un sapere enciclopedico; questo si deve, a mio parere, al fatto che il vocabolario di Shakespeare è gigantesco anche per la lingua inglese, di per sé già vasta; ma, una cosa è l'impiego di termini di molte discipline e scienze, e un'altra è la conoscenza di queste, approfondita o superficiale che sia. Basti ricordare il caso analogo di Cervantes; il secolo scorso, un tale Barby, se non erro, pubblicò un libro intitolato *Cervantes esperto in geografia*. La verità è che per molti il fatto artistico è inaccessibile e allora si preferisce cercare le virtù degli uomini di genio – e Cervantes e Shakespeare indiscutibilmente lo furono – in altre cose; ad esempio, nella loro erudizione. Così si disse – lo disse Miss Delia Bacon – che la competenza enciclopedica rivelata dall'opera di Shakespeare non poteva appartenere al povero William Shakespeare, col suo poco latino e pochissimo greco, con le sue letture frammentarie di Plutarco e di Chaucer, che l'autore di quelle opere poteva essere solo un uomo enciclopedico e Miss Delia Bacon lo individuò nel suo omonimo Francis Bacon; per di più, nell'epoca di Elisabetta, la vergine regina, e di Giacomo I, quella di drammaturgo era ritenuta una professione un po' frivola.

L'argomento sarebbe dunque questo: Bacon era un uomo di grande ambizione politica e scientifica; voleva rinnovare la scienza e instaurare quello che chiamò il *regnum hominis*; la composizione di opere drammatiche non avrebbe giovato alla sua dignità di cancelliere e di filosofo, perciò avrebbe cercato l'attore e impresario William Skake-

speare e usato il suo nome come pseudonimo. Questo è il ragionamento.

Quelli che successivamente arricchirono, o portarono all'assurdo, la tesi di Miss Bacon ricorsero – e siamo in pieno poliziesco, siamo a *Lo scarabeo d'Oro* del futuro Edgar Allan Poe – alla crittografia. Per quanto possa sembrare incredibile, essi passarono al vaglio l'intera opera di Shakespeare in cerca di un verso che iniziasse con una B, seguito da uno iniziante per A, da un terzo per C, da un altro per O, da un ultimo per N. Cercarono, insomma, la firma segreta di Bacon nella sua opera, e non la trovarono. Allora, qualcuno di loro, ancora più assurdo dei predecessori, cosa non facile da credere, ricordò che *bacon* vuol dire “pancetta” e ipotizzò che Bacon, seppur in modo crittografico o in forma di acrostico, avrebbe potuto preferire firmarsi con *hog* o *pig* o *swine*, fatto davvero improbabile, perché nessuno fa simili giochi col proprio cognome. E penso che qualcuno avrà anche avuto la fortuna di trovare un verso che iniziava con una P, il secondo magari non con una I ma con una Y e l'altro con una G. Con questo maiale solitario, scoperto nelle opere di Shakespeare, si è creduto di poter giustificare la tesi. C'è poi una lunga parola latina senza senso, nella quale qualcuno ha rintracciato l'anagramma “Francis Bacon sic scripsit” o “Francis Bacon fecit” o qualcosa di simile. Uno dei sostenitori della tesi baconiana è stato Mark Twain, il quale, in modo divertente, ha riassunto tutti gli argomenti in un libro intitolato *Is Shakespeare Dead?* che vi consiglio di leggere, non perché vi convinca, ma perché vi diverta. Come si può vedere, è tutto puramente congetturale, ipotetico ed è stato magistralmente confutato da Paul Groussac nei due saggi che chiudono *Critica literaria* e che prima, credo, furono pubblicati nel quotidiano *La Nación*.

Ai suoi argomenti, tuttavia, ne aggiungerei altri, di diversa natura: Groussac parla della povertà dei versi attribuiti a Bacon; io sottolineerei che la mente di quei due uomini era essenzialmente e irrimediabilmente diversa. Bacon ha, o ebbe, una mente molto più moderna di quella di Shakespeare; Bacon ha il senso della Storia, percepì che la propria epoca, il Seicento, era l'inizio di un'era scientifica e volle che si smettesse di venerare i testi di Aristotele e si indagasse direttamente la Natura. Fin dal Medioevo si era diffusa la metafora, o l'immagine, di due libri scritti dallo Spirito Santo; uno sarebbe la Bibbia e l'altro il libro sempre aperto della Natura, o, come più avanti avrebbe detto lo storico Carlyle, il libro della Storia, quel libro che dobbiamo leggere e scrivere continuamente – siamo tutti parte del processo storico – e nel quale, aggiunge Carlyle con una frase che infonde una sorta di timore, venia-

mo scritti, nel senso che siamo anche noi simboli della Storia. Bacon fu un precursore di quella che oggi chiamiamo fantascienza; nella sua *Nuova Atlantide*, egli ci narra infatti di alcuni viaggiatori che raggiungono un'isola sperduta del Pacifico, nella quale si trovano realizzati molti prodigi della scienza attuale. Vi sono navi che viaggiano sott'acqua, nell'aria; laboratori dove si producono artificialmente la pioggia, la neve, le tempeste, gli echi e gli arcobaleni; vi sono giardini zoologici che esauriscono le varietà di tutti gli incroci, di tutte le specie vegetali e animali attuali: una sorta di giardino zoologico fantastico.

La mente di Bacon non era dunque meno incline alla metafora di quella di Shakespeare; questo costituirebbe un punto di contatto tra i due, se non fosse che le rispettive metafore sono molto diverse tra loro. Pensiamo a un libro di logica, al *Sistema di logica* di Stuart Mill, per esempio, nel quale sono indicati gli errori cui propende la mente umana. Avremmo una classificazione di inganni. Lo ha fatto Stuart Mill e lo hanno fatto molti altri. Ma come lo fece Bacon? Lo fece concependo la mente dell'uomo non come uno specchio piano, ma come uno specchio leggermente concavo o convesso, che deforma la realtà. Quindi affermò che l'uomo è incline all'errore e chiamò idoli gli errori cui siamo propensi. Chiamò *idola tribus* quelli comuni a tutto il genere umano. Asserì che ci sono menti capaci di notare le somiglianze tra le cose e altre propense a notare e a esagerare le differenze; sostenne che l'osservatore scientifico deve analizzare se stesso e correggere la sua inclinazione a cogliere le differenze o le somiglianze – simpatie e differenze avrebbe detto Alfonso Reyes—. Bacon parla poi degli idoli della caverna, *idola specus*, quella classe specifica di errori da cui l'uomo è attratto senza rendersene conto. Immaginiamo un uomo, un uomo intelligente al quale, ad esempio, vengono esposte la poesia di Heine, la filosofia di Spinoza, le dottrine di Einstein o quelle di Freud. Se quest'uomo è antisemita, tenderà a rifiutare queste opere solo perché sono opere di ebrei; se è ebreo o filosemita, tenderà ad accettarle solo perché prova simpatia per gli ebrei. In entrambi i casi non sarà imparziale nell'esaminare l'opera di Heine, l'opera di Einstein, la filosofia di Bergson, o quello che sia, ma subordinerà il giudizio alle proprie preferenze o aversioni. Indicò ancora gli *idola forum*, del foro o del mercato, gli errori, cioè, provocati dal linguaggio, e osservò che il linguaggio non è opera dei filosofi ma del popolo. Chesterton sostiene che è stato inventato da cacciatori, pescatori e vagabondi e che per questo è essenzialmente poetico. Ciò significa che non è stato creato per descrivere la verità, ma da gente arbitraria e fantasiosa; il linguaggio spinge continuamente alla menzogna. Ad esempio, per dire di qualcuno che è

sordo a un altro che lo mette in dubbio, una persona direbbe: “È sordo come una campana”, semplicemente perché ha sotto mano la frase giusta, “sordo come una campana”. A questi idoli, Bacon aggiunge una quarta specie, gli *idola teatri*. Scrive che ogni sistema scientifico, compreso il proprio sistema filosofico – basato sull’osservazione e sull’induzione – sostituisce al mondo reale un mondo più o meno fantastico o, comunque, semplificato. È così che abbiamo il marxismo, che spiega ogni fatto storico con ragioni economiche, o uno storico come Boussuet, che vede la provvidenza in ogni processo storico, o le teorie di Spengler o le odierne dottrine di Toynbee; nessuna delle quali, direbbe Bacon, è la realtà, ma un teatro, una rappresentazione della realtà.

Bacon, inoltre, diffidava della lingua inglese; pensava che i vernacoli non avessero futuro. Per questa ragione si fece tradurre tutte le opere in latino. Nemico del Medioevo, credeva, come il Medioevo, in una lingua internazionale che identificava con il latino. Shakespeare, invece, com’è noto, apprezzò profondamente la lingua inglese, forse l’unica lingua occidentale a possedere quello che potremmo chiamare un doppio registro: per le parole comuni, per le idee, per così dire, di un bambino di campagna, di un marinaio, di un contadino, dispone di un vocabolario di origine sassone e, per ciò che è intellettuale, di uno di origine latina. Queste parole non sono mai perfetti sinonimi; le differenze sono sfumature; una cosa è il sassone “dark” e un’altra “obscure”, una cosa è dire “brotherhood”, un’altra dire “fraternity”, una cosa è dire latinamente “riget” e un’altra è dire “single” e questo vale soprattutto nella poesia, che dipende non solo dal senso delle parole, ma anche dalla connotazione che a queste deriva dal loro ambito di appartenenza. Shakespeare fu sensibile a tutto questo; si potrebbe dire che buona parte del suo fascino provenga dal gioco che si instaura tra voci latine e germaniche. Ad esempio, quando Macbeth, davanti alla propria mano insanguinata pensa che questa possa tingere di scarlatto gli immensi mari e fare del verde tutto un rosso, dice:

Will all great Neptune’s ocean wash this blood
Clean from my hand? No, this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red.⁴⁵

Un verso è fatto di parole latine lunghe, sonanti e colte: *multitudi-*

45. Tutte le citazioni da opere di Shakespeare sono in inglese nell’originale (NdT).

nous, incarnadine, il successivo di parole sassoni corte: *green one red*. Per cui c'è, credo, un'incompatibilità psicologica tra la mente di Bacon e quella di Shakespeare, sufficiente per invalidare tutti gli argomenti dei baconiani, tutte le crittografie e tutte le firme segrete, reali o immaginarie che questi hanno visto, o creduto di vedere, nella sua opera.

Tralascio altre candidature per arrivare alla più inverosimile di tutte, quella del poeta Christopher Marlowe, il quale, a quanto pare, morì assassinato nel 1593, a 29 anni, l'età di Keats e del nostro poeta delle periferie Evaristo Carriego quando morirono. Vediamo un po' la vita e l'opera di Marlowe. Marlowe fu un "university wit", fece, cioè, parte di quel gruppo di giovani universitari che, per così dire, acconsentirono al teatro; Marlowe perfezionò il "blank verse", che fu quello preferito da Shakespeare, e la sua opera contiene versi non meno splendidi di altri shakespeariani; basti quel verso ammirato da Unamuno, quello che Unamuno riteneva superiore all'intero *Faust* di Goethe, forse dimenticando che è più facile raggiungere la perfezione in un solo verso che in un'opera intera, cosa forse impossibile. Faustus di Marlowe, così come Faust di Goethe, si trova di fronte lo spettro di Elena – l'idea che Elena di Troia fosse un fantasma, o un'apparizione, era già stata concepita dagli antichi – e le dice: "Oh, Helen, make me immortal with a kiss" e poi: "Oh you are fairer than the evening air cladded with beauty with thousands stars". Non parla di "cielo della sera" ma di "aria della sera", e nella parola aria c'è lo spazio copernicano, lo spazio infinito che fu una delle scoperte del Rinascimento, lo spazio in cui noi ancora crediamo malgrado Einstein, quello che soppianta le sfere concentriche del sistema tolemaico e presiede alle tre cantiche della *Divina Commedia*. Insomma, Marlowe è stato un grande poeta; ha dato forma al verso di Shakespeare, il "blank verse" e questo basta per conferire verosimiglianza alla tesi.

Ma torniamo al suo tragico destino. In quegli anni, nell'ultima decade del Cinquecento, in Inghilterra, si temeva un'insurrezione cattolica fomentata dal potere della Spagna; Londra era agitata da rivolte, molti degli artigiani fiamminghi e francesi giunti in città venivano accusati di mangiare "the bread of fatherless children"; viveva una forma di nazionalismo ostile agli stranieri per cui essi vivevano sotto minaccia di sterminio collettivo. Lo Stato possedeva già quello che oggi chiamiamo "secret service" e Marlowe era un uomo del servizio segreto. Si perseguitavano sia i cattolici che i puritani. Un drammaturgo, Thomas Kyd, fu arrestato e in casa sua vennero trovati dei manoscritti; uno di questi conteneva una ventina di tesi eretiche, alcune delle

quali scandalose; una sosteneva addirittura che Gesù fosse omosessuale; c'erano anche una difesa dell'omosessualità, un testo in cui si negava che un uomo, Cristo, potesse essere allo stesso tempo uomo e Dio, e un elogio del tabacco, che era stato portato dall'America da Walter Raleigh. Di questo corsaro, di questo storico, che poi fu giustiziato e nella cui casa si celebravano riunioni sinistramente chiamate "The School of Night", Marlowe era un assiduo frequentatore. Inoltre, i personaggi delle sue opere, quelli che godono apertamente della sua simpatia, e finiscono per essere una specie di esaltazione del loro autore, sono atei. Tamerlano brucia il *Corano* e poi, una volta conquistato il mondo, come il leggendario Alessandro il Macedone, vuole conquistare il cielo e ordina ai soldati di scagliare le frecce contro il cielo e di riempirlo di bandiere nere per annunciare la sterminio degli dei: "And throw black banners from the sky". Poi c'è Faustus, che simboleggia l'appetito rinascimentale di conoscenza, il desiderio di leggere il libro della Natura, non alla ricerca di insegnamenti morali, come si era fatto nel Medioevo allorché vennero redatti i bestiari, ma alla ricerca delle cifre che compongono l'universo. E infine c'è l'Ebreo di Malta, che è un'esaltazione della cupidigia.

I manoscritti trovati in casa di Thomas Kyd furono esaminati dalla polizia. Kyd venne torturato – la tortura non è un'invenzione del nostro tempo – e confessò o dichiarò – cosa comprensibile visto che era in gioco la sua vita – che non erano opera sua, ma di Marlowe, col quale aveva condiviso una stanza nel periodo in cui lavoravano insieme a testi di teatro. Per giudicare simili reati, esisteva un tribunale chiamato "The Star Chamber". A Marlowe venne concessa una settimana, al termine della quale avrebbe dovuto comparire in tribunale per difendersi dall'accusa di blasfemia e ateismo. A due giorni dal processo, Marlowe venne assassinato in una taverna di Deptford. A quanto pare quattro uomini, tutti del servizio segreto, arrivarono alla taverna, pranzarono, fecero un riposino, passeggiarono nel piccolo e umido giardino circostante, giocarono, non so se a scacchi o a "backgammon", e scatenarono una rissa per il conto. Allora Marlowe avrebbe estratto il pugnale – all'epoca le armi bianche erano di uso comune –, sarebbe stato colpito a un occhio con la sua stessa arma e sarebbe morto. Secondo un'altra tesi, sostenuta da Calvin Hoffman, il morto non sarebbe stato Marlowe, ma uno dei quattro uomini; a quel tempo non c'era modo di identificare la gente, non si conoscevano le impronte digitali ed era facile far passare un uomo per un altro. Per di più, Marlowe aveva annunciato agli amici di voler fuggire in Scozia, all'epoca regno autonomo. Secondo la tesi di Hoffman, dunque, Marlowe

si sarebbe fatto passare per morto per rifugiarsi in Scozia, da dove avrebbe inviato all'amico attore e impresario William Shakespeare le opere che oggi attribuiamo a "Shakespeare". Gli avrebbe fatto arrivare i manoscritti del *Macbeth*, dell'*Amleto*, dell'*Otello*, di *Antonio e Cleopatra*, etc. e, sempre secondo questa tesi, sarebbe morto quattro o cinque anni prima di Shakespeare. Quest'ultimo avrebbe allora venduto il teatro e si sarebbe ritirato a Stratford, il proprio paese, dove si sarebbe completamente dimenticato delle sue opere per dedicarsi solo ad una vita agiata, al piacere delle liti con i vicini, fino alla morte, avvenuta dopo una serata di baldoria con alcuni attori venuti da Londra a fargli visita.

L'argomento che utilizzerei contro questa tesi è che, sebbene Marlowe sia stato un grande poeta e abbia scritto versi non indegni di Shakespeare, tanto che alcuni di essi compaiono intercalati, come perduti nella sua opera, esiste, tuttavia, una profonda differenza tra i due. Coleridge, per elogiare Shakespeare, utilizzò il vocabolario di Spinoza. Disse che Shakespeare era ciò che Spinoza chiama *natura naturans*, cioè quella forza creatrice che assume tutte le forme, che è come morta nelle pietre, dorme nelle piante, sogna nella vita degli animali, coscienti solo del presente e diventa coscienza, o almeno un certo grado di coscienza, solo in noi uomini. Allo stesso modo, Hazlitt disse che tutti gli uomini dell'universo sono in Shakespeare, che Shakespeare aveva il meraviglioso potere di moltiplicarsi; pensare a Shakespeare è pensare alla moltitudine.

Nelle opere di Marlowe, c'è sempre un solo personaggio centrale – il conquistatore: Tamerlano; l'avidò: Barabba; l'uomo di scienza: Faustus – e tutti gli altri sono mere comparse, quasi non esistono; in Shakespeare, invece, sono tutti personaggi, anche quelli episodici; ad esempio, il farmacista che vende il veleno a Romeo e dice: "La mia fame accetta, non la mia volontà" e si definisce in quanto personaggio solo con questa frase; siamo ben oltre le possibilità di Marlowe. In una lettera indirizzata a Frank Harris, Bernard Shaw disse: "Like Shakespeare I understand everything and everybody and like Shakespeare I am nobody and nothing". Basterebbe questa pluralità della mente di Shakespeare per distinguerlo da Marlowe.

Ma arriviamo adesso al vero enigma di Shakespeare, che è il seguente: per noi egli è uno degli uomini più visibili del mondo, ma certamente non lo fu altrettanto per i suoi contemporanei. Si ripete così il caso di Cervantes. Lope de Vega scrisse: "Nessuno è tanto stupido da ammirare Cervantes", Gracián, nel suo *Agudeza y arte de ingenio*, non trova un solo aspetto ingegnoso del *Quijote* degno di essere citato e

Quevedo, in un *romance*, allude di sfuggita alla debolezza del *Quijote*. Cervantes fu quasi invisibile per i suoi contemporanei; fu dimenticata perfino la sua azione militare durante la giornata di Lepanto, tanto che fu costretto lui stesso a ricordare che doveva il suo essere monco a quella battaglia. Anche Shakespeare, fatta eccezione per qualche ambiguo elogio ai suoi “sugar sonnets”, non sembra essere stato sufficientemente notato dai contemporanei. Una spiegazione c'è, credo, e sta nel fatto che Shakespeare, a parte i sonetti e qualche poemetto occasionale come *La Fenice e la Tortora* o *Il pellegrino appassionato*, si dedicò principalmente al genere drammatico. Ogni epoca crede nel primato di un genere letterario: ad esempio, a un autore che non abbia ancora composto un romanzo viene chiesto quando lo scriverà; lo chiedono continuamente anche a me. Ora c'è il culto del romanzo. Al tempo di Shakespeare, l'opera letteraria per eccellenza era il poema epico, il grande poema epico, e fu così fino al Settecento. Voltaire, ad esempio, il meno epico degli uomini, scrisse un'epopea perché senza di essa non sarebbe stato, agli occhi dei contemporanei, un vero uomo di lettere. Anche un uomo essenzialmente malinconico ed elegiaco come Tasso scrisse e riscrisse la sua *Gerusalemme* perché il suo tempo esigeva la creazione di un'epopea. Ma veniamo ad oggi. Se pensiamo al cinematografo, la maggior parte di noi penserà agli attori o alle attrici; io penserei, anacronisticamente, a Miriam Hopkins, a Catherine Hepburn ma, senza dubbio, voi potete aggiungere nomi più attuali; dei registi, mi viene in mente Joseph von Sternberg, che mi sembra il più grande di tutti; dei contemporanei, Orson Welles e Hitchcock. Si possono fare molti nomi, ma non ricordiamo mai gli sceneggiatori. Ad esempio, penso a *The Dragnet*, *Underworld*, *Spectre of the Rose* – l'espressione è di Sir Thomas Brown che parla di *Ghost of the Rose* – ma ci è voluta la morte di Ben Hecht, avvenuta qualche giorno fa, perché io ricordassi che era l'autore dei soggetti di questi film che mi hanno entusiasmato così tante volte. Qualcosa di simile succedeva con le opere di teatro ai tempi di Shakespeare. Appartenevano alle compagnie, non agli autori e, inoltre, ad ogni replica venivano integrate con l'aggiunta di scene con elementi di attualità. E la gente rise di Ben Jonson quando, con orgoglio, pubblicò le proprie opere di teatro e le intitolò *Works*. La gente si chiedeva che razza di opere fossero, dato che erano semplicemente tragedie e commedie. Con quel titolo, avrebbero dovuto essere poemi lirici, epici o elegiaci, non opere di teatro. Perciò è normale che i contemporanei non ammirassero Shakespeare. Egli scriveva per gli attori.

Ma resta ancora l'altro mistero. Perché Shakespeare vende il pro-

prio teatro, se ne torna al paese natale e dimentica completamente l'opera che oggi costituisce una delle glorie dell'umanità? Il grande De Quincey lo spiega così: per Shakespeare la notorietà non stava nella parola stampata, perché non aveva scritto per essere letto, ma per essere rappresentato. Per lui era sufficiente che le opere continuassero ad essere recitate. Un'altra spiegazione, di natura psicologica, starebbe nell'assenza dello stimolo immediato del teatro. Quando scrisse *Hamlet* o *Macbeth* adattò le parole a questo o quell'altro attore; e se nell'opera di Shakespeare c'è un personaggio che canta è, come rilevò qualcuno, perché questo o quell'altro attore era in grado di suonare il liuto, o aveva una bella voce. Shakespeare, insomma, per scrivere aveva bisogno di uno stimolo occasionale. Molto tempo dopo, Goethe avrebbe detto che ogni poesia è "gelegenheitsdichtung", "poesia di circostanza". Senza lo stimolo degli attori e le esigenze del palcoscenico, Shakespeare non sentì più il bisogno di scrivere. Penso che sia la cosa più probabile. Groussac dice che molti scrittori hanno manifestato il proprio disprezzo per la letteratura, che hanno esteso il detto "vanità, vanità di vanità e tutto è vanità" alla letteratura, dice che molti letterati non hanno più fiducia nella letteratura. E aggiunge che tutti hanno cercato di manifestare quel disgusto ma l'hanno fatto in maniera inefficace se paragonato al silenzio di Shakespeare. Signore di tutte le parole, Shakespeare arriva alla conclusione che la letteratura è effimera, e non cerca neppure il modo di esprimere questa convinzione; e questo è quasi sovrumano.

All'inizio ho detto che Bacon aveva un profondo senso della Storia. Shakespeare, invece, tratta tutti i personaggi delle sue numerose opere, i danesi – Amleto –, gli scozzesi – Macbeth –, i greci, i romani, gli italiani come fossero suoi contemporanei; egli percepiva la varietà degli uomini, ma non quella delle epoche storiche. La Storia per lui non esisteva; esisteva, invece, per Bacon. Quale fu la filosofia di Shakespeare? Bernard Shaw ha creduto di rintracciarla in quei luoghi dell'opera in cui si dice che la vita è essenzialmente sogno e illusione: "We are such stuff as dreams are made on" – o quando afferma: "Life is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing" – e poco prima paragona l'uomo a un attore che occupa la scena per un momento e poi sparisce; tutto ciò è come un doppio gioco, perché il re che pronuncia queste parole, Macbeth, è egli stesso un attore, un povero attore che impersona Macbeth, "that struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more...". Si può anche pensare che ciò non corrisponda a una convinzione di Shakespeare, ma a quanto provano i suoi personaggi; in questo caso la vita non è un in-

cubo, un incubo insensato per Shakespeare, ma per Macbeth, quando si accorge che le parche e le streghe lo hanno ingannato.

Arriviamo così all'enigma centrale di Shakespeare, che è forse l'enigma di ogni creazione letteraria. Torno a Bernard Shaw. Gli chiesero se credeva davvero che lo Spirito Santo avesse scritto la *Bibbia*. Shaw rispose che lo Spirito Santo non aveva scritto solo la *Bibbia* ma tutti i libri del mondo. Oggi non parliamo più di Spirito Santo, ma abbiamo un altro mito: diciamo che uno scrittore scrive col proprio inconscio, o con l'inconscio collettivo, mentre Omero e Milton preferivano credere nella Musa: "Cantami, oh Diva, del Pelide Achille l'ira funesta", disse Omero, o i poeti che si chiamarono Omero. Tutti gli scrittori hanno creduto in una forza di cui sono stati amanuensi. Milton si riferisce direttamente allo Spirito Santo, il cui tempio è il petto degli uomini giusti. Tutti credono che in un'opera ci sia qualcosa di più dei propositi volontari dell'autore. Nell'ultima pagina del *Quijote*, Cervantes dice che il suo intento altro non è stato che burlarsi dei libri di cavalleria. Questo può essere interpretato in due modi: possiamo supporre che Cervantes l'abbia detto per far capire di avere avuto un altro proposito, per suggerirlo; ma possiamo anche prendere le sue parole alla lettera e pensare che non aveva altro scopo che quello. In tal caso, senza saperlo, Cervantes creò un'opera che gli uomini non dimenticheranno. E la creò perché scrisse il *Quijote* con tutta l'anima, a differenza del *Persiles*, che fu un mero esercizio letterario e nel quale egli non trasferì tutto ciò che di oscuro, tutto ciò che di segreto era in lui. Allo stesso modo, Shakespeare sarebbe stato aiutato dalla distrazione; può darsi che per ottenere un'opera maestra sia opportuno distrarsi un po'. Può darsi che il proposito stesso di eseguire un'opera maestra inibisca lo scrittore, lo renda vigile. Forse la creazione estetica deve somigliare a un sogno, un sogno non regolato dall'attenzione. Forse nel caso di Shakespeare accadde questo.

La sua opera è andata arricchendosi attraverso le generazioni di lettori. Senza dubbio Coleridge, Hazlitt, Goethe, Heine, Bradley e Hugo – che ha dedicato un libro significativo alla memoria di Shakespeare – hanno arricchito la sua opera e, senza dubbio, questa sarà letta in modo diverso dai futuri lettori.

Una definizione possibile del libro geniale potrebbe essere questa: quel libro che può essere letto da ogni generazione in modo leggermente, o profondamente, diverso. È ciò che è successo con la *Bibbia*. C'è chi ha paragonato la *Bibbia* a uno strumento musicale suonato un'infinità di volte. Noi oggi possiamo leggere l'opera di Shakespeare, ma non sappiamo come questa sarà letta da qui a un secolo, a dieci

secoli, oppure, se la storia dell'universo proseguirà, a cento secoli. Sappiamo solo che l'opera di Shakespeare è un'opera virtualmente infinita e che l'enigma di Shakespeare è solo una parte di un altro enigma: la creazione estetica, che è, a sua volta, solo un aspetto di quell'altro enigma: l'universo.

Trad. di Alessandra Ghezzani

SARA SONCINI

“THE VERY AGE AND BODY OF THE TIME”:
L'AMLETO DI FEDERICO TIEZZI E I PROBLEMI
DELLA TRADUZIONE DIACRONICA

Questo saggio prende le mosse da una rilettura registica di *Amleto*, proposta da Federico Tiezzi nel 2002, per discutere alcuni nodi problematici relativi alla trasposizione di opere drammatiche la cui alterità è non solo linguistica e culturale, ma anche cronologica. Di fronte a un classico come Shakespeare e, più in generale, di fronte a qualsiasi testo appartenente a un'epoca storica diversa dalla nostra, il traduttore deve formulare una strategia per gestire la marca del tempo. Come si cercherà di mostrare in queste pagine, i criteri adottati per far fronte a questa esigenza appaiono estremamente rilevanti sul piano traduttologico e si ricollegano direttamente alla questione del rapporto tra originale e copia, alla dialettica fondamentale tra naturalizzazione e straniamento, nonché, in ambito specificamente teatrale, all'annosa questione della *performativity*. Si tratta dunque di scelte delicate e gravide di significato, che, tuttavia, non sempre vengono affrontate con la debita consapevolezza, tanto nella prassi quanto nella teoria. Se nella nostra cultura la strategia dominante risulta essere quella dell'attualizzazione, ciò non significa che il mascheramento della distanza cronologica da Shakespeare sia l'unica soluzione possibile, o desiderabile, al tema complesso della diacronia. Il *case study* in esame si presta a interrogare la norma della modernizzazione che molti traduttori e studiosi tendono a presentare acriticamente come un parametro irrinunciabile di accuratezza e, al tempo stesso, consente di evidenziare alcune possibili implicazioni drammaturgiche e sceniche del rapporto tra traduzione e temporalità.

1. *Il tempo nella traduzione, il tempo della traduzione*

Per rendere conto dell'approccio normativo e aporetico ancora oggi diffuso a livello pragmatico e teorico si può forse

partire dalla posizione assunta in merito al rapporto traduzione/tempo da Agostino Lombardo, vera e propria autorità in materia di traduzione shakespeariana. In più occasioni, e anche in tempi molto recenti, Lombardo ha descritto il proprio atteggiamento traduttivo, elaborato e consolidato nel corso di un incontro/scontro con la parola di Shakespeare durato una vita intera, nei termini di una serie di “atti di fedeltà”. In nome di quella che ha chiamato “fedeltà al pubblico”, e alla quale ha attribuito almeno altrettanta importanza della “fedeltà a Shakespeare”, lo studioso ha sostenuto che la lingua della traduzione deve necessariamente essere avvicinata a quella del destinatario, di fatto elidendone lo spessore storico:

mentre il testo originale è atemporale, la traduzione è sempre nel tempo, e la sua lingua dev'essere sempre contemporanea (e in questo senso nessuna traduzione può veramente durare, se non come documento, oltre un certo numero di anni) perché deve parlare nel tempo, nella storia, a un dato pubblico in un dato periodo (e ciò è particolarmente vero nel caso del pubblico d'un teatro, che deve *immediatamente* percepire il significato del testo).¹

È interessante notare come sia proprio questo occultamento del tempo *nella* traduzione a collocare il tempo *della* traduzione sotto il segno della caducità:

nel momento in cui ci rivolgiamo ad un pubblico a noi contemporaneo sappiamo che la nostra traduzione fra cinquant'anni non andrà più bene; perché il traduttore ha a che fare sempre con la temporalità e quindi deve essere consapevole che le sue parole fra alcuni decenni potranno rimanere soltanto come documenti letterari, come testimonianza di una specifica cultura, ma non potranno più avere la forza che possono avere oggi. [...] [M]entre il testo, se è assoluto, è fuori dal tempo e dallo spazio, la traduzione, invece, è interna al tempo e non è difficile immaginare che certe traduzioni recenti possano risultare ‘irrecitabili’ in futuro.²

1. A. Lombardo, “Tradurre *La Tempesta*”, in *Mettere in scena Shakespeare*, a cura di Alessandro Serpieri e Keir Elam, Parma, Pratiche, 1997, pp. 91-104: 93.

2. A. Lombardo cit. in R. S. Crivelli, “Agostino Lombardo traduttore: voci shakespeariane e parole d'inchostro”, in *Tradurre/Interpretare Amleto*, a cura di Giuseppina Restivo e Renzo S. Crivelli, Bologna, CLUEB, 2002, pp. 195-204: 199.

La modernizzazione del linguaggio di Shakespeare viene così presentata come un canone irrinunciabile e per sostanziare tale assunto ci si appella a quel tipico platonismo che, nel discorso traduttologico, attribuisce al testo di partenza lo *status* di originale fuori dal tempo e fissato una volta per tutte, mentre la traduzione, sua replica o “riflesso”, in quanto storicamente contingente si configura come imperfetta e rapidamente deperibile.³ È piuttosto evidente invece che, come tutte le norme traduttive, anche quella dell’attualizzazione è contingente e culturalmente determinata. Peraltro, gli stessi testi shakespeariani vengono fruiti dal pubblico anglofono in un linguaggio arcaico e non sempre di agevole comprensione.⁴ Lo stesso vale per la presunta irrecitabilità di una traduzione non contemporanea: come rileva Sergio Rufini in un saggio sulla traduzione di *Julius Caesar*, in Polonia vige una regola opposta a quella del nostro paese e “anche per le messe in scena più ‘avanguardistiche’” si usa “quasi sempre la stessa, identica traduzione ottocentesca, che ha conquistato nel tempo una tale patina ‘shakespeariana’ da rendere impensabile la sua sostituzione: un po’ come alla memoria del liceale di una volta, che pure il greco lo studiava sul serio, ad evocare l’*Iliade* era più il ‘Cantami o diva...’ del Monti che non l’*incipit* dello stesso Omero”.⁵

3. Com’è noto, è stata principalmente la disciplina dei *Translation Studies* a mettere in discussione il mito dell’originale e ad attribuire alla traduzione, in quanto riscrittura, statuto di testo autonomo all’interno del sistema ricevente. È in linea con le affermazioni di Lombardo anche Alessandro Serpieri, per il quale il testo shakespeariano rimane “*sempre identico a se stesso* (a parte la relativa mobilità interna che la filologia può scoprire e registrare)”, mentre quello tradotto “risulterà necessariamente precario e caduco, identico solo al momento culturale a cui si rivolge”. A. Serpieri, “Libertà e vincolo nel tradurre Shakespeare: per una teoria della traduzione drammatica”, in *Metamorfosi. Traduzione / Tradizioni. Spessori del concetto di contemporaneità*, a cura di Elizabeth Glass et al., Firenze, CLUA, 1988, pp. 37-71: 39.

4. Nei paesi anglofoni la ricezione contemporanea di Shakespeare è stata considerevolmente agevolata dall’opera di mediazione e divulgazione compiuta dal cinema. Si pensi ad esempio al film di Baz Luhrmann, *William Shakespeare’s Romeo + Juliet* (1986), e al modo programmatico in cui esso affida alle immagini e alla colonna sonora il compito di rendere accessibile la parola shakespeariana al pubblico di massa e, in particolare, ai teenager della X-generation che sono il destinatario ideale del suo adattamento.

5. S. Rufini, “Traducendo *Julius Caesar* per la scena”, in *Metamorfosi. Traduzione/Tradizioni*, cit., pp. 279-292: 280.

Sembra pertanto più produttivo concepire la scelta di elidere o, viceversa, di riprodurre la marca del tempo come due strategie alternative e contingenti, come due modi diversi, e ugualmente legittimi, di porsi in rapporto con la storia: nella lucida esposizione di Jean-Michel Déprats,

[L]a traduction, comme la mise en scène, est cette trace du passé transformée par la subjectivité d'une autre époque et la sensibilité d'un présent qui lui donne sa configuration. Si l'on conçoit la traduction non comme transport mais comme rapport, archaïsation ou modernisation ne s'opposent vraiment pas comme deux termes antinomiques, mais expriment deux formes au présent de rapport au passé. L'archaïsation est une construction imaginaire par quoi s'établit une certaine figure du passé. La modernisation est une autre forme de mémoire par laquelle se noue un rapport différent au passé, mais elle n'échappe ni à l'histoire, ni à l'historicité.⁶

In questo senso, la dialettica arcaizzazione/modernizzazione non è altro che il corrispettivo, sul piano del trattamento della marca del tempo, di strategie più globali che orientano la traduzione verso la lingua e la cultura di partenza o la lingua e la cultura d'arrivo. Utilizzando la terminologia formulata da Gidéon Toury, una traduzione arcaizzante privilegia l'adeguatezza, laddove una traduzione modernizzante privilegia l'accettabilità; nel primo caso è il destinatario a farsi carico dell'avvicinamento al testo d'origine, mentre nel secondo è la mediazione del traduttore a portare il testo verso il destinatario.⁷ Come ha sottolineato lo stesso Toury, tuttavia, adeguatezza e accettabilità sono due poli astratti: non si dà traduzione completamente "accettabile" rispetto alla cultura ricevente o completamente "adeguata" alla cultura emittente, ma esistono piuttosto varie modalità di negoziare queste due spinte contrapposte con esiti che si collocano in un *continuum* tra i due poli.

6. J.-M. Déprats, "Problématiques de la traduction shakespearienne", in *Translating/traduire/tradurre Shakespeare*, a cura di Irene Weber Henking, Lausanne, Centre de traduction littéraire, 2001, pp. 23-55: 33-4.

7. G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, W. Benjamins, 1995. Sui concetti di "adeguatezza" e "accettabilità" si cfr. anche B. Osimo, *Propedeutica della traduzione*, Milano, Hoepli, 2001, pp. 81-84.

Nell'*Amleto* realizzato da Federico Tiezzi, il problema del tempo nella/della traduzione viene affrontato mettendo in gioco all'interno dello stesso spettacolo le due spinte contrapposte, verso il passato e verso il presente, con cui deve fare i conti il traduttore di un classico. Il testo utilizzato contamina infatti quattro traduzioni eterogenee sotto il profilo stilistico e cronologico.⁸ Come si illustrerà nei prossimi paragrafi, questa strategia si carica di significato a livello non solo drammaturgico, ma anche teatrale. La regia di Tiezzi mette infatti in rilievo la corrispondenza fra testo e *performance*, traduzione interlinguistica e traduzione intersemiotica, offrendosi anche come una riflessione sulla virtualità scenica del linguaggio drammatico in generale, e di quello shakespeariano in particolare. Se il traduttore di opere teatrali ha sempre a che fare con una "parola quadrata",⁹ e cioè con una parola che porta dentro di sé, in potenza, una dimensione spaziale, corporea, visiva e auditiva che si attualizzerà nel momento della messinscena, questo è particolarmente vero della scrittura shakespeariana, che non riporta indicazioni sceniche, ma le incorpora invece nelle battute dei personaggi. All'interno del lungo ed anoso dibattito sulla specificità della traduzione per la scena e, conseguentemente, sui compiti e le responsabilità del traduttore, il lavoro di Tiezzi corrobora dunque la tesi, oggi maggioritaria, secondo la quale la trasposizione interlinguistica del testo costituirebbe il primo mattone di quell'architettura più complessa e articolata posta in essere dalla realizzazione scenica del testo stesso.¹⁰ Dal punto di vista traduttologico, pertanto, il suo *Amleto*

8. Si tratta, in un certo senso, di un'interpretazione alla lettera della strategia della "sottile ibridazione" proposta da Alessandro Serpieri per evitare, da un lato, di "banalizzare, omologare e aggiornare" l'alterità storica del testo (modernizzando) e, dall'altro, di creare "un testo erudito, ma falso" (arcaizzando). Per chiarire il senso di tale operazione Serpieri si richiama al concetto bachtiniano di "stilizzazione", ovvero a quella modalità di "raffigurazione stilistica di uno stile altrui" in cui "la lingua stilizzata è mostrata alla luce della coscienza linguistica contemporanea dello stilizzatore." A. Serpieri, *art. cit.*, pp. 66-68.

9. A. Serpieri *et al.*, *Come comunica il teatro*, Milano, Il Formichiere, 1978.

10. Secondo David Hale e Carole-Anne Upton, la traduzione di un testo drammatico "implicitly or explicitly contains the framework for a particular *mise en scène*" ("Introduction", in *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, ed. by C.-A. Upton, Manchester, St Jerome, 2000, pp. 1-13: 9). Lo studioso e traduttore dal-

sembra indicare nella *performability* una componente essenziale del testo di partenza con il quale deve fare i conti il traduttore; al tempo stesso, però, problematizza questa categoria nel momento in cui, adottando una prospettiva diacronica, mette l'accento sulla mutevolezza del concetto del "rappresentabile".

2. L'*Amleto* secondo Tiezzi

Lo spettacolo che debutta al teatro Bonci di Cesena nel dicembre 2002¹¹ è il risultato di un lungo lavoro di ricerca intorno al testo quintessenziale della civiltà teatrale occidentale. L'*Amleto* di Federico Tiezzi incorpora, ricompattandoli, tre precedenti studi sulla tragedia di Shakespeare, andati in scena tra il 1998 e

lo spagnolo David Johnston propone di considerare la traduzione come "an extension of stagecraft", e il ruolo del traduttore alla stregua di quello di un secondo "playwright" – non tanto o non solo scrittore, quanto piuttosto artefice o costruttore (D. Johnston, *Stages of Translation. Essays and Interviews on Translating for the Stage*, Bath, Absolute Press, 1996). Per Giorgio Strehler la traduzione era parte integrante del lavoro critico della regia: come ebbe modo di affermare a proposito della collaborazione con Agostino Lombardo per un memorabile allestimento della *Tempesta*, "[n]el caso di un testo in lingua straniera, la prima operazione critica non può non essere quella della traduzione. [...] La traduzione implica una serie di scelte drammaturgiche implicite di cui lo spettatore non può fare a meno come non può e non potrebbe farne a meno il traduttore" (G. Strehler cit. in A. Lombardo, "Tradurre *La Tempesta*", cit., p. 100). Nello schieramento contrapposto spicca invece la voce autorevole di Susan Bassnett la quale, dopo lunghi anni di riflessione teorica sulla questione, giunge alla conclusione che non si può chiedere al traduttore di prevedere o pre-scrivere la trasposizione culturale del complesso sistema segnico della performance: "If the written text is merely a blueprint, a unit in a complex of sign systems including paralinguistic and kinetic signs, and if it contains some secret gestic code that needs to be realised in performance, then how can the translator be expected not only to decode those secret signs in the source language, but also to re-encode them in the target language? [...] To do such a thing a translator would not only have to know both languages and theatrical systems intimately, but would also have to have experience of gestic readings and training as a performer or director in those two systems." (S. Bassnett, "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre", in *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, ed. by S. Bassnett and A. Lefevere, Clevedon: Cromwell Press, 1998, pp. 90-108: 92).

11. Chi scrive ha potuto assistere all'allestimento di Tiezzi in occasione dell'ospitalità offerta dal Teatro Verdi di Pisa nel gennaio 2003. I miei più sentiti ringraziamenti a Ida De Robertis, amministratore di compagnia, per la generosità e la disponibilità non comuni con cui mi ha messo a disposizione copione, videoregistrazione e rassegna stampa dello spettacolo.

il 2000 con il titolo di *Scene di Amleto*. Nello stesso periodo, inoltre, il regista aveva curato l'allestimento di due riscritture dell'opera shakespeariana, *Hamletmaschine* di Heiner Müller (1998) e *Amleto* di Giovanni Testori (2001). Tanto le *Scene* – un viaggio a tappe dentro l'*Amleto*, di cui Tiezzi propone, utilizzando linguaggi e stili eterogenei, alcuni blocchi scenici che evidenziano i nuclei tematici del testo – quanto il confronto con la sperimentazione dissacrante dei due drammaturghi contemporanei rappresentano il modo del regista di avvicinarsi a un'opera ormai divenuta un grande contenitore di significati, miti, letture e interpretazioni con un approccio necessariamente frammentario e prismatico:

Amleto accede ormai al teatro e all'esistenza caricato delle citazioni, delle reliquie, delle croci che ha generato [...]. [M]igliaia di traduzioni e interpretazioni e messinscene che ogni *Amleto* si porta dentro come vite parallele, divenendo una specie di cannibale del suo proprio passato letterario, un passato che si rispecchia in presente e che ipotizza, nella nostalgia di un sé geometrico ed esatto, il futuro; ripetizione che si specchia in eternità. Una regia di *Amleto* [...] deve fare i conti con il sopratesto geroglifico che l'esistenza della tragedia di Shakespeare ha prodotto: un *sur-amleto* accanto a un *ur-amleto*. E a questo *ur-amleto*, al quale ci rivolgiamo, al testo di Shakespeare dobbiamo dire: sei un fantasma che possiedi la letteratura: prima e dopo di te.¹²

Conseguentemente, la messinscena di Tiezzi rinuncia in partenza a restituirci il testo originario che è inattuabile, incorporato come un fantasma; e si rassegna a registrarne solo le manifestazioni fenomeniche, lavorando con le tracce che esso ha lasciato nella storia della nostra cultura. Come sottolinea anche la ricollocazione della scena dell'arrivo dei comici ad *incipit* dello spettacolo, questo *Amleto* è anche e soprattutto una riflessione metateatrale sulle messinscene novecentesche di quel dramma, strettamente correlata, a sua volta, a una riflessione di tipo metatraduttivo. Come già anticipato, dal punto di vista della drammaturgia il testo dello spettacolo è il risultato di un collage di

12. F. Tiezzi, "Verso indesiderate, inospitali ombre. Vite parallele di Amleto", *Patalogo 25*, Milano, Ubilibri, 2002, pp. 273-282: 278.

quattro diverse traduzioni: quella ottocentesca di Michele Leoni e le tre versioni moderne realizzate da Gerardo Guerrieri, Alessandro Serpieri e Mario Luzi. Tiezzi, che afferma di avere rimandato a lungo la regia dell'*Amleto* perché non trovava una traduzione soddisfacente,¹³ chiese inizialmente al poeta fiorentino da poco scomparso una traduzione integrale della tragedia, proponendogli di utilizzare linguaggi cronologicamente diversificati per lo spettro (“una lingua duecentesca, che suonasse arcaica”), i personaggi della corte (che avrebbero dovuto esprimersi “in versi, con lingua ottocentesca, ridondante, post-manzoniana, quasi da libretto d’opera”) e, infine, Amleto e il gruppo dei giovani (per i quali prevedeva invece “una lingua piana, moderna, in un verso quasi prosa”¹⁴). Questo in linea con la sua personale interpretazione della vicenda shakespeariana come un racconto “posseduto dai giovani, da un gruppetto di senza testa che assistono alla rovina di due famiglie, imberbi, stupefatti, straziati”, mentre “Gertrude, Polonio, Claudio [...] sono dei vecchi e appartengono a un altro mondo”.¹⁵ Luzi declina però l’invito ad imbarcarsi in un’impresa così ambiziosa, impegnandosi solo a fornire una traduzione di tre scene del testo shakespeariano, che vengono a costituire un blocco unico e compatto nel montaggio previsto da Tiezzi: la pazzia di Ofelia (IV, 5), il compianto di Gertrude per la sua morte (IV, 7) e il celeberrimo monologo di Amleto (III, 1) che, nella nuova versione, esordisce con uno spiazzante “Essere o no?”.¹⁶

Per il resto, Tiezzi risolve il problema di diversificare le voci utilizzando la tecnica del patchwork. Lo spazio maggiore, all’interno dello spettacolo, è occupato dalla traduzione di Gerardo Guerrieri, realizzata nel 1963 per un *Amleto* interpretato da

13. F. Tiezzi, *art. cit.*, p. 281. Bisogna dedurre che il regista ha scartato, tra le altre opzioni a sua disposizione, sia la classica ma controversa traduzione di Eugenio Montale del 1949, sia la più recente versione di Agostino Lombardo edita da Feltrinelli, realizzata nel 1995 senza che vi fosse una messinscena specifica in previsione, ma successivamente utilizzata da Antonio Calenda per un *Amleto* andato in scena nel 1998.

14. *Ibid.*, p. 280.

15. *Ibid.*, p. 277.

16. Nel copione dello spettacolo alle tre scene viene attribuita rispettivamente la numerazione progressiva XIII, XIV e XV.

Giorgio Albertazzi sotto la direzione di Franco Zeffirelli. Si tratta di una versione in prosa, modernizzante nello stile, che compie nei confronti del testo anche un'operazione di riduzione e compattamento e viene privilegiata dal regista "per la sua grande dicibilità scenica".¹⁷

Quanto alle altre due versioni più o meno contemporanee, mentre quella di Luzi, come già detto, ha una sua collocazione precisa e perfettamente distinguibile all'interno del testo della rappresentazione, l'impiego della traduzione di Serpieri, definita da Tiezzi "dura e spigolosa", si limita a poche battute, spesso interpolate in modo pressoché impercettibile nella scena sugli spalti e in altri momenti "di ambientazione militare".¹⁸

Chiaramente, la diversificazione linguistica è molto più insistenti ed evidente quando la regia gioca sull'alternanza tra il linguaggio della trasposizione di Guerrieri, ancora oggi molto moderno nel lessico, nella sintassi e nel ritmo, e quello, datato 1814, utilizzato da Michele Leoni. Questa prima traduzione completa dell'*Amleto*, punto di arrivo della "preistoria" della traduzione shakespeariana nel nostro paese, ma anche preludio della grande stagione della bardolatria romantica,¹⁹ è ancora improntata a una concezione classicista del tragico e all'esigenza di piegare il "genio incolto" del drammaturgo elisabettiano al rispetto delle regole. In nome del decoro, Leoni si era sforzato di ingentilire il testo d'origine, nobilitandone il linguaggio attraverso l'uso di una dizione poetica di stampo settecentesco e di una

17. *Ibid.*, p. 280.

18. *Ibid.*, p. 280. Anche la traduzione di Serpieri è il risultato di una collaborazione con un regista, in questo caso Gabriele Lavia, per il suo *Amleto* del 1978. La pubblicazione per i tipi di Feltrinelli è posteriore alla messinscena e risale al 1980; il testo è stato successivamente rivisto in occasione della riedizione del 1997 a cura di Marsilio.

19. Per la storia della traduzione di Shakespeare in Italia si rimanda a: Anna Maria Crinò, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950; Mario Praz, "Shakespeare Translations in Italy" (1956) in *Caleidoscopio shakespeariano*, Bari, Adriatica, 1969, pp. 156-169; Angela Locatelli, "Traduzioni ottocentesche dell'*Otello* in Italia: la problematica del contesto", in *Metamorfosi. Traduzione - Tradizione*, cit., pp. 293-303; sulle traduzioni italiane di *Amleto* si veda Sabina Morello, "Da *Hamlet* ad *Amleto*: le traduzioni di Montale, Serpieri e Lombardo", in *Tradurre/Interpretare "Amleto"*, cit., pp. 139-191, su quelle europee, Maria Del Sapio Garbero, *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, Venezia, Marsilio, 2002.

sintassi arcaizzante, ed omologandone le discontinuità stilistiche tramite l'uso generalizzato del verso. La scommessa del regista, nel mettere in bocca ai suoi attori una lingua mummificata e apparentemente inutilizzabile a fini comunicativi, è dunque quella di recuperare ed esibire lo spessore storico della parola shakespeariana, una parola che contiene in sé anche la storia della propria ricezione. Come si vedrà, infatti, lo spettacolo di Tiezzi presenta traduzione scenica e traduzione testuale come i due poli dell'appropriazione diacronica di Shakespeare – della costruzione del suo mito come patrimonio della cultura mondiale e, al tempo stesso, della sua trasformazione in mito autoctono all'interno delle singole culture nazionali.

3. *Il piano della drammaturgia*

A livello di strategie drammaturgiche, il collage delle traduzioni e, più specificamente, la modulazione della distanza cronologica tra parola shakespeariana e destinatario, ottenuta tramite l'alternarsi della versione di Guerrieri e di quella di Leoni, serve a produrre effetti sul piano tematico e della caratterizzazione. Relativamente al primo aspetto, Tiezzi mette in contrappunto l'italiano aulico e pomposo della traduzione ottocentesca e quello asciutto e quotidiano di Guerrieri per potenziare quella dicotomia finzione/realtà che è un *leitmotiv* del testo. Il regista ricorre alla traduzione di Leoni in tutti i momenti metateatrali della tragedia: nella prima scena dello spettacolo, ad esempio, le parole con cui Amleto esorta il Primo Attore a recitare per lui il racconto della strage di Priamo sono tratte dalla traduzione di Guerrieri; ma quando questi prende a declamare il monologo, Tiezzi gli attribuisce i versi di Leoni. Lo stesso accade per il *play within the play*, recitato dai giutti in italiano ottocentesco, mentre la "lezione di regia" di Amleto, che nello spettacolo è invece di pertinenza del capocomico, viene impartita tramite le parole contemporanee di Guerrieri. La corrispondenza che viene in questo modo a crearsi fra il teatro come artificio e il linguaggio aulico e artefatto della traduzione di Leoni risulta funzionale a sostanziare l'interpretazione del conflitto tragico proposta dal

regista e già enunciata in precedenza. Tiezzi si avvale infatti di questa contrapposizione per distinguere il linguaggio dei vecchi da quello dei giovani e, parallelamente, il linguaggio della corte e delle situazioni pubbliche in genere, dove tutti prendono parte alla recita del potere, da quello delle situazioni intime in cui, per un attimo, è possibile calare la maschera. Nella *nunnery scene*, Ofelia esordisce rivolgendosi ad Amleto nel linguaggio moderno di Guerrieri; di fronte al rifiuto del principe di comunicare in quella che presumibilmente è stata sino ad allora la loro modalità abituale – forse nel tentativo di allontanarsi da lei, o forse perché ha capito di essere spiato da Polonio, Gertrude e Claudio – anche la fanciulla passa ai versi di Leoni; per il resto della scena, entrambi continuano a oscillare tra l'una e l'altra versione, lasciando emergere tutte le pulsioni contraddittorie – attrazione e avversione, desiderio e repressione, spontaneità e costrizione – che costituiscono il sottotesto del loro dialogo:

- AMLETO Oh! bella Ofelia: – i falli miei
Obbliati non sien nelle tue preci.
- OFELIA Mio buon principe, come sta vostra Altezza, dopo tanti giorni?
- AMLETO Oh! Bene, bene, bene.
- OFELIA Mio signore, ho qui alcuni vostri ricordi che ormai da tempo avrei dovuto restituirvi. Eccoli... vi prego; vi appartengono.
- AMLETO Nulla
Mai tu avesti da me.
- OFELIA Che! so ben io,
Esser questi tuoi doni; e le amorose
Dolci parole, onde conditi furo,
Ne accrebbero il valor. Poiché perduto
Han ciò, che un dì me li rendea sì cari,
Riprendili. Se avvien, che indifferente
Il donator si faccia, per onestissima alma
Ogni più ricco don diventa ingrato.
- AMLETO Ah ah! Siete onesta?
- OFELIA Altezza?
- AMLETO E siete bella?
- OFELIA Che intendete, signore?
- AMLETO Che se siete onesta e bella, non lasciate mai la vostra onestà sola con la vostra bellezza!

OFELIA Forse che l'onestà, signore, non è la compagna più raccomandabile della bellezza?

AMLETO No, signora, perché la potenza della bellezza ridurrà l'onestà a una ruffiana, prima che l'onestà possa mai tentare di ridurre la bellezza a sua immagine e somiglianza. Una volta vi amavo.

OFELIA È ver; creder mel festi.

Analogamente, quando Amleto, di ritorno dall'Inghilterra, racconta a Orazio di come sia riuscito a scampare alla trama di Claudio, facendola ricadere sulle teste dei suoi esecutori materiali, lo fa con le parole di Guerrieri; all'arrivo di Osric, la tipizzazione del marciume della corte, come per tacito accordo i due passano al linguaggio "pubblico" e convenzionale della traduzione di Leoni, per poi tornare nuovamente al registro informale di una conversazione tra intimi una volta uscito di scena l'intruso.

Altrettanto rilevante, sul piano drammaturgico, è l'utilizzo della variazione diacronica per aggirare l'ostacolo della rappresentazione scenica dello spettro, vera e propria croce di ogni regia moderna. Come sottolinea lo stesso Tiezzi,

mi è sembrato sempre ridicolo veder apparire lo Spettro, sempre inferiore alle mie aspettative di spettatore. È sempre comico lo Spettro: anche quando parla con Amleto. Con che voce parla uno Spettro? In che lingua si esprime? Che gesti fa? Perché sta sempre lì immobile e ottuso a sputar sentenze, a impiccarsi di politica e successioni dinastiche e a fare rivelazioni da Grillo Parlante?²⁰

Nella scena del primo parlatorio tra il re spodestato e suo figlio, il regista decide dunque di non far comparire lo spettro, ma di farlo invece parlare attraverso Amleto che, in stato di trance o deliquio, viene letteralmente posseduto dalla parola del padre con il quale intrattiene una sorta di dialogo ventriloquo.

La caratterizzazione dello spettro, a cui dà voce e corpo Roberto Trifirò, è garantita anche dall'alternarsi del linguaggio ottocentesco di Leoni per Amleto padre e di quello contemporaneo di Guerrieri per Amleto figlio. Grazie a questa strategia, Tiezzi sottolinea ulteriormente la componente di scontro gene-

20. F. Tiezzi, *art. cit.*, p. 276.

razionale rilevata nella tragedia shakespeariana; al tempo stesso, però, il suo Amleto “invaso” dall’istanza paterna rimanda a un importante precedente teatrale, lo spettacolo realizzato da Maurizio Scaparro per il Teatro Stabile di Bolzano, nel 1972, con un giovanissimo Pino Micol nel ruolo del protagonista. Con questa citazione il regista segnala, da un lato, la propria affinità interpretativa con un altro *Amleto* tutto giocato sul rapporto generazionale e le sue implicazioni politiche;²¹ dall’altro, il suo è un omaggio ad uno spettacolo che grazie alla scelta, davvero rivoluzionaria per l’epoca, di affidare l’interpretazione del protagonista a un giovane attore ventiseienne, pressoché sconosciuto al pubblico dei circuiti tradizionali, ha segnato una tappa fondamentale nel graduale affrancamento di Shakespeare dalla tradizione mattoriale italiana. In questo modo lo spessore storico della parola shakespeariana, sottolineato dall’uso delle due traduzioni, va a collegarsi anche con la storia delle sue interpretazioni sceniche. Nel paragrafo che segue verranno analizzati alcuni dei modi in cui l’operazione ermeneutica di Tiezzi mette in rapporto dimensione interlinguistica e dimensione intersemiotica, cercando di coglierne anche la possibile rilevanza teorica relativamente alla specificità della traduzione per il teatro.

4. *La grammatica dello spazio e del corpo*

Il momento in cui la marca del tempo inscritta nelle traduzioni viene posta con maggiore evidenza in relazione con il linguaggio teatrale è sicuramente la terza scena dello spettacolo (I.2 in Shakespeare) che vede Claudio e Gertrude, novelli sposi, scontrarsi con la malcelata ostilità del giovane principe nel contesto ufficiale della corte. La scena viene ripetuta per due volte, utilizzando prima la versione di Leoni e poi quella di Guerrieri. Nel primo caso, per creare l’equivalente visivo della parola tradotta, Tiezzi si ispira alla messinscena realizzata da Konstantin Stani-

21. Si veda Mariacristina Cavecchi, “Il viaggio shakespeariano di Scaparro tra teatro e politica. Da *Amleto* a *Giulio Cesare*”, in *Quaderni di Gargnano: Maurizio Scaparro e il suo teatro*, a cura di Federica Mazzocchi, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 81-92.

slavskij e Gordon Craig per il Teatro d'Arte di Mosca nel 1912. Mentre Amleto giace disteso in proscenio, in preda a un sogno o forse a un incubo, sullo sfondo il pubblico intravede una montagna dorata che, all'alzarsi delle luci, scopre essere costituita da un larghissimo mantello d'oro che scende dalle spalle di Claudio e Gertrude; sono loro i vertici di questa faraonica piramide che copre i due terzi della scena e dalla quale spuntano le "teste orrende dei cortigiani imprigionati, impigliati, imbozzolati" nelle maglie del potere. Grazie al movimento dei loro corpi, che si inchinano ritmicamente alla nuova coppia regale o si scambiano gesti di assenso, la montagna si muove "di un moto lento e untuoso"²² per poi bloccarsi in un tableau finale che è un'inequivocabile citazione, nelle forme e nei volumi, del famoso bozzetto di Craig per un *White Hamlet*. Alla prima traduzione completa di *Amleto* in Italia il regista fa corrispondere quella che ritiene essere la prima traduzione scenica moderna della tragedia shakespeariana: al momento originario dell'appropriazione del testo da parte della cultura letteraria e teatrale italiana risulta associata, sul piano scenico, la citazione di un altrettanto importante punto d'inizio per la regia e la scenografia intese in senso moderno.²³ Allo stesso tempo, l'omaggio di Tiezzi al leggendario *Amleto* moscovita rimanda anche all'incontro/scontro tra Stanislavskij e Craig e quindi, in termini più generali, a quella dialettica tra naturalismo e sperimentalismo che attraversa, spesso innovandolo, tutto il teatro occidentale del Novecento.

Le associazioni visive che accompagnano la reiterazione della medesima scena nella traduzione moderna di Guerrieri sono più eclettiche e meno facilmente identificabili nei loro rimandi intertestuali. L'ambientazione è quella della "stanza da musica indiana" già utilizzata nei precedenti studi,²⁴ con movimenti degli at-

22. F. Tiezzi, *art. cit.*, p. 275.

23. Tiezzi si richiama alle pionieristiche concezioni di Craig anche con l'uso ricorrente di tende alla veneziana nere che ricordano gli *screens* con cui lo scenografo inglese, opponendosi all'illusionismo pittorico del naturalismo, ambiva a creare uno spazio scenico simbolico, capace di muoversi e trasformarsi insieme agli attori e alla luce.

24. Oliviero Ponte di Pino, "Post-modern Shakespeare. Come potrebbe cominciare un saggio sulle *Scene di Amleto* di Federico Tiezzi", *ateatro 0.2*, www.ateatro.it, 27/07/2005.

tori e sonorità che riecheggiano il teatro orientale; tra i pochi oggetti di scena spiccano però dei paralumi di foggia grottesca che richiamano, con intento parodico, un interno borghese in cui si confrontano Gertrude, novella sposa in abito bianco, e il caustico Amleto ironicamente abbigliato da “vedova in gramaglie”.²⁵ Con questa contaminazione Tiezzi mira dichiaratamente a evidenziare il sincretismo culturale alla base della vicenda drammatizzata da Shakespeare – una vicenda giunta a lui tramite le saghe nordiche, ma che si ritrova, essenzialmente identica negli elementi principali (l’usurpatore, spesso un consanguineo, che uccide il re e ne sposa la vedova; il figlio che scampa alla morte e porta a termine la vendetta grazie all’espedito della pazzia simulata), anche in diverse leggende orientali. Al tempo stesso, però, il regista sembra prendere atto della spiccata dimensione interculturale connaturata alla parola shakespeariana contemporanea, ormai parte integrante di una polifonica *world literature*. Sembra essere proprio questo il senso del plurilinguismo esasperato che contraddistingue il versante moderno, o meglio post-moderno, dello *script* rispetto alla monoliticità della parola ottocentesca: appena il dialogo si fa contemporaneo, il linguaggio si frantuma in una molteplicità di voci, dall’eterogeneità stilistica dei tre traduttori moderni “ufficiali”, alle battute in dialetto dei becchini, alle versioni apocriefe degli altri testi intorno ad *Amleto* interpolati nello spettacolo – il Pasolini di *Che cosa sono le nuvole?*, Petrolini con la sua parodia del “pallido prence” – sino alla vita, all’attualità e alla storia, con le parole di Che Guevara prestate a Fortebraccio, e con l’angelo della storia di Benjamin evocato nella battuta conclusiva di Orazio.

Se la situazione appena descritta mette in evidenza la virtualità scenica della parola drammatica, quella che conclude lo spettacolo sembra invece interrogarne la virtualità corporea. Il testo shakespeariano, scritto da un attore per una compagnia di attori e interamente orientato verso la rappresentazione, è imbevuto di quella che J.L. Styan ha chiamato *gestic poetry*,²⁶ intendendo con ciò la capacità del linguaggio di mettere in movimen-

25. F. Tiezzi, *art. cit.*, p. 280.

26. J.L. Styan, *Shakespeare's Stagecraft*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967.

to il corpo degli interpreti che gli daranno vita tramite la recitazione. Come ha sottolineato Jean-Michel Déprats, quello di Shakespeare è un testo “où l’ordre des mots, les rythmes, les images sont avant tout porteurs de gestes, où les propriétés sensibles du verbe sont un instrument de jeu pour le comédien.”²⁷

Questo rapporto tra verbo-corpo è dunque una delle componenti essenziali della teatralità del testo di partenza e, tuttavia, nel ricostruire questo rapporto nel testo di arrivo, il traduttore deve fare i conti con la sua specificità culturale e storica. Anche la dimensione fisica della parola drammatica reca infatti in sé la marca del tempo, come già avvertiva il proto-drammaturgo e proto-regista Amleto parlando agli attori della necessità di preservare l’unità di gesto e parola cosicché si possa “show [...] the very age and body of the time his form and pressure” (III.2.22-24). Come rileva Patrice Pavis, fa parte dell’opera di mediazione compiuta dal traduttore anche lo sforzo di “far incontrare il *verbo-corpo* proveniente dalla cultura e dalla lingua-*source* con quello della cultura e della lingua in cui si esegue la traduzione.”²⁸

Nello spettacolo di Tiezzi, tale incontro assume la forma di un vero e proprio scontro fisico nel duello finale tra Amleto e Laerte. Per questo episodio il regista sceglie di affidarsi alla traduzione di Leoni, per finalità che sono anzitutto tematiche: le parole ingessate, attraverso le quali i due giovani sono costretti a esprimersi per il fatto stesso di trovarsi ad agire all’interno della corte di Elsinore, si trovano in netta contrapposizione con l’abbraccio con cui si salutano prima che abbia inizio il combattimento. Con questo gesto, dunque, al di sotto del rigido formalismo del protocollo di corte e delle logiche di potere che li vogliono in conflitto i due amici e coetanei si riconoscono apparentati nel comune dolore per la morte di Ofelia, e nel comune disagio nei confronti del marcio mondo dei vecchi. La dissonanza che si viene a creare tra parola e gestualità si carica però di significato anche a livello metatraduttivo. Prima che vengano

27. J.-M. Déprats, *art. cit.*, p. 36.

28. “Traduzione per il teatro”, in Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli, 1998, pp. 494-98: 498.

sguainate le spade, i due ingaggiano una lotta che per ritmo e movenze si colloca a metà tra il *wrestling* e la boxe. La dissonanza tra parola ottocentesca e gestualità contemporanea è evidentissima, a un punto tale che i due antagonisti sembrano lottare non tanto contro il proprio avversario, quanto contro la gabbia metrica che li imprigiona, correlativo oggettivo della trama ordita da Claudio. Quando passano a tirare di spada come previsto dallo *script* shakespeariano, il loro diventa un duello canonico nelle mosse ma, al tempo stesso, estremamente rallentato e stilizzato. Rispetto alla prima fase dello scontro si ha l'impressione che i corpi dei due giovani siano stati definitivamente sottomessi dalle parole, mentre essi si sottopongono a un rituale obbligato che li condurrà ineluttabilmente alla morte.

Questa lotta del corpo contro la parola è anche, nell'estetica di Tiezzi, l'essenza stessa del lavoro dell'attore sul testo: "Vi troverete contro all'*Amleto* di Shakespeare: lotterete con il corpo della scrittura, come avvenne, in altri tempi, tra Giacobbe e l'Angelo. Vi accorgerete che il testo, ogni testo, è contro l'attore. E che ogni attore è contro il testo."²⁹ La sfida proposta dal regista agli interpreti del suo *Amleto* è dunque quella di un corpo a corpo con la parola di Shakespeare che è anche, poi, lo scontro della contemporaneità con la sua alterità cronologica. Accogliendo all'interno del suo spettacolo la traduzione apparentemente "irrecitabile" di Leoni, Tiezzi non sembra demandare al traduttore l'azzeramento della distanza storica impressa nel testo, il suo avvicinamento al mondo del destinatario; sarà semmai compito dell'attore battersi per fare proprio un verbo che non è modellato sul suo corpo. E forse proprio nella lotta in sé, ancor più che nei suoi esiti, sono da rinvenirsi il significato e il valore dell'operazione ermeneutica connaturata alla transcodificazione scenica del testo.

Come si è cercato di mostrare in queste pagine, il rapporto fra traduzione e temporalità istituito dalla regia di Tiezzi è ricco di implicazioni dal punto di vista teorico. Mediante la tecnica del collage, il suo *Amleto* offre una dimostrazione convincente della mutevolezza dei concetti di recitabilità e rappresentabilità,

29. F. Tiezzi, *art. cit.*, p. 282.

e relativizza la norma dell'attualizzazione indicando le cospicue potenzialità semantiche e sceniche di una strategia traduttiva mirata a restituire lo spessore diacronico della lingua. Ciò si carica di conseguenze anche in relazione al ruolo e alle competenze del traduttore, invitato a preoccuparsi non tanto della *performability* del testo d'arrivo – un problema la cui soluzione è affidata agli altri mediatori che intervengono nel processo di trasposizione intersemiotica – quanto ad essere consapevole della “performatività” iscritta nella parola drammatica, vale a dire di una virtualità scenica (iconografica, spaziale, corporea) che inevitabilmente reca in sé la marca del tempo.

Opere citate

- S. BASSNETT AND A. LEFEVERE (eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Cromwell Press, 1998.
- A. M. CRINÒ, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.
- M. DEL SAPIO GARBERO, *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, Venezia, Marsilio, 2002.
- E. GLASS et al. (a cura di), *Metamorfosi. Traduzione/Tradizioni. Spessori del concetto di contemporaneità*, Firenze, CLUA, 1988.
- D. JOHNSTON, *Stages of Translation. Essays and Interviews on Translating for the Stage*, Bath, Absolute Press, 1996.
- F. MAZZOCCHI (a cura di), *Quaderni di Gargnano: Maurizio Scaparro e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 2000.
- B. OSIMO, *Propedeutica della traduzione*, Milano, Hoepli, 2001.
- P. PAVIS, *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli, 1998.
- O. PONTE DI PINO, “Post-modern Shakespeare. Come potrebbe cominciare un saggio sulle *Scene di Amleto* di Federico Tiezzi”, *ateatro* 0.2, www.ateatro.it, 27/07/2005.
- M. PRAZ, *Caleidoscopio shakespeareano*, Bari, Adriatica, 1969.
- G. RESTIVO e R. S. CRIVELLI (a cura di), *Tradurre / Interpretare Amleto*, Bologna, CLUEB, 2002.
- A. SERPIERI *et al.*, *Come comunica il teatro*, Milano, Il Formichiere, 1978.
- A. SERPIERI e K. ELAM (a cura di), *Mettere in scena Shakespeare*, Parma, Pratiche, 1997.

- W. SHAKESPEARE, *La tragedia di Amleto*, traduzione di M. Leoni, Verona, Soc. Tip. Edit., 1820.
- W. SHAKESPEARE, *Amleto*, traduzione di G. Guerrieri, Roma, Stampa Alternativa, 1993.
- W. SHAKESPEARE, *Amleto*, traduzione di A. Serpieri, Milano, Feltrinelli, 1980.
- J.L. STYAN, *Shakespeare's Stagecraft*, Cambridge, Cambridge U.P., 1967.
- F. TIEZZI, "Verso indesiderate, inospitali ombre. Vite parallele di Amleto", *Patalogo 25*, Milano, Ubulibri, 2002, pp. 273-282.
- G. TOURY, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, J. Benjamins, 1995.
- C.-A. UPTON (ed.), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St Jerome, 2000.
- I. WEBER HENKING (ed.), *Translating / traduire / tradurre Shakespeare*, Lausanne, Centre de traduction littéraire, 2001.

TWO INTERVIEWS
FOREWORD BY CARLA DENTE

In the academic year 2004, within the activities of the PhD Course in Modern Languages, I co-ordinated a seminar on Renaissance Literature, which laid emphasis on the interaction between oral theatre practices, mainly within the *Commedia dell'Arte* tradition, and some of Shakespeare's possible textualizations of them in his Comedies. Philological issues inevitably became part of the students' diet, topics that so many of them, unfortunately, are usually not particularly eager to appreciate. Within this frame of reference we had the chance of hosting the lectures of two among the most important philologists and critics in English Renaissance literature, and the transcripts of the interviews that follow, given to Vincenzo Pasquarella, one of our PhD students, are another, unforeseen and fruitful follow-up to those meetings. I wish also to point out that, on both occasions, students had the chance of learning an important lesson for the professional academic, since the speakers brought themselves into question presenting the results of their most recent research, in progress in one case, just finished in another, rather than relying on their more frequently trodden paths.

Stanley Wells has been a Shakespeare scholar all his life, leaving his mark on each of the areas he covered so far in the field of Shakespeare Studies. Some of his works stand as monuments in the field, and one of them is certainly his critical edition of *Nineteenth Century Burlesques from Shakespeare*, a five-volume work that brought popular re-writings of Shakespeare plays back to life in a century when this mode was one of the most vital expressions of theatrical life and culture. Those volumes were an uncommon but wide-ranging exercise in textual editing and criticism, contributing invaluable to a thorough critical appreciation of nineteenth-century culture.

Of a wider scope is the edition of Shakespeare's complete works for Clarendon Press, Oxford, which is certainly his major achievement in the field of philology: a series of critical editions of texts that began to appear in 1982 and successfully rivalled the more established Arden edition. In 1986 Wells published

The Oxford Complete Works,³⁰ in collaboration with Gary Taylor, John Jowett and William Montgomery. The concept on which the edition was based was entirely innovative and I believe it is worth mentioning even now, after the tremendous success it has achieved.

At the time, the standard in textual criticism was the theory advocated by Greg, Bowers, and Tanselle, whereby a) the texts based on foul papers should always be preferred as closer to the moment of authorial invention, and b) the ultimate Shakespeare text was an unattainable target. Both conclusions were rejected by Wells, but while his team of editors was working with him to undermine established editorial practices, in America Jerome McGann showed his own dissatisfaction with the current state of the art, challenging the idea of the eclectic text and privileging instead the choice of a version made by the critic, whose subjectivity cannot be eliminated. Among like-minded scholars on this issue, Michael Warren should also be listed. Indeed, he applauded the persuasiveness of Stanley Wells' theory when, in *Re-editing Shakespeare for the Modern Reader* (Oxford 1984), he maintained the authority of F1 on the grounds that foul papers, handed down to the acting company, bore the marks of the transformations that were necessary in order to turn the story from page to stage. Wells' Oxford edition followed in the same footsteps; here, although the theory is announced with some rigidity, its translation into practice is arguably less inflexible, probably the result of a compromise under editorial pressure.

The idea that the results of Shakespeare's revisions of his works in the theatre, prompted by a variety of practical reasons, should be deemed worth a careful study, attributed full authority, and then accepted in the Canon, was revolutionary in itself, and was received with surprise by many, and with consternation and dismay by the most conservatively minded in our profession. This principle actually changed the course of Shakespeare Studies, since it was the first step towards the acknowledgement of the relevance of theatre promptbooks to the field of philolo-

30. William Shakespeare, *The Complete Works*, General Editors Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1988.

gy. I wish to mention here some other features of that edition which still make it remarkable: namely, the publication of two texts of *King Lear*, which thereby acquired the status of two distinct plays; the naming of Falstaff as Oldcastle in *1 Henry IV* to mark the continuity with *The Famous Victories*,³¹ the Folio version of *Hamlet*, where lines present in the Q2 version only are indicated as Additional Passages, which might have encouraged Serpieri to develop his idea of the relations among the first three extant versions of the play.³²

The publication of the Bard's individual texts for Oxford has been rigorously checked by Wells in terms of scholarly standards, reading drafts and final scripts, so that even the most punctilious reviewers could find very little to criticise about them.

Wells' constant connection with the militant theatre was perhaps inspired by a conviction shared with Allardyce Nicoll, the first director of the Shakespeare Institute, University of Birmingham: namely, that Shakespearean scholarship needed to work side by side with theatre people, whatever the former owner of Mason Croft would think of it. As is well known, the novelist Marie Corelli in her time forbade actors to cross the threshold of her house after she had a furious quarrel with Ellen Terry. The inclusion in the field of philology of textual work carried out in the theatre, sometimes as a collective work, was perhaps one of the major contribution Stanley Wells offered to our research field.

The responsibility of being an editor also directly involves one's position as a critic and Wells' sensitive attitude to what happens in our discipline makes him a good editor of the recent *Oxford Shakespeare Topics* series. The result of a collaboration with Peter Holland, his successor in the direction of the Institute, the series provides both scholars and students with books on important aspects of Shakespeare criticism and scholarship,

31. *The Famous Victories of Henry the Fifth*, (1594?-1598). This anonymous play covers parts of the plot both of Shakespeare's *Henry IV* and *Henry V*.

32. See Alessandro Serpieri, *William Shakespeare: Il primo Amleto*, Venezia, Marsilio, 1997.

relevant to our own contemporary perception of Shakespeare, as is apparent from the list of titles published so far.³³

Our Course's second distinguished guest was Stephen Orgel, Professor of Humanities at Stanford, General Editor of the Cambridge Studies in Renaissance Literature Series and of the Pelican Shakespeare. His experience in philological labours extends beyond the expertise on a single author. He got outstanding achievements when he edited Marlowe's texts. His contribution to the philological debate about Shakespeare lies in an approach that reveals its provocative handling of arguments, sometimes showing a clever taste for paradox. More decidedly than Wells, Orgel privileges the study of promptbooks. In relation to recent 'discoveries' of Shakespeare's new and bad pieces of poetry, Orgel discusses the notion of the authenticity of texts, maintaining that Shakespeare can well be the author of bad poetry, as well as of fine and passionate lines.

The points Orgel makes on the use of the text in the theatre are of great interest: he suggests that the playwright might be used to working with actors and with more written material at hand than he would actually need, and this in order to provide his company with a wide range of possibilities in terms of representation, from which to select collectively the one(s) that would better embody the narrative, or to enable the company to perform pre-arranged scenes, once the interpretation of the whole story has been agreed upon.

Each play, then, becomes a palimpsest of revisions and alternative versions making any notion of 'a' stable text, and of 'the author's text' absurd, or even contradictory, when considered in the light of the intrinsic fluidity of the play-text. The second notion becomes even more problematic once we consider that a decade had passed from Shakespeare's retirement to the publication of F1 (1623). This makes it virtually impossible to deter-

33. To mention just a few titles: Peter Holland, *Shakespeare and Film*; Jill Levenson, *Shakespeare and Twentieth-Century Drama*; Ania Loomba, *Shakespeare and Race*; Phyllis Rackin, *Shakespeare and Women*; Bruce Smith, *Shakespeare and Masculinity*; Stanley Wells, *Shakespeare in the Theatre: An Anthology of Criticism*.

mine whether the version transmitted to us is the author's "authentic" dramatic text, or the result of further modifications made by actors, after Shakespeare had left the profession.

The interviews that follow were kindly given by Wells and Orgel after their lectures, and offer fairly good accounts of the authentic interest in the questions raised by their work in the field of editing, rather than in the issues prompted by the specific topics of the lectures, which were however discussed collectively.

VINCENZO PASQUARELLA

AN INTERVIEW WITH STANLEY WELLS
AND STEPHEN ORGEL

These interviews were prepared and conducted by Vincenzo Pasquarella on 26 October and 13 December 2004 respectively.

I

VINCENZO PASQUARELLA: Professor Wells, What are the specific functions of a textual adviser, or editorial assistant, in the preparation of a critical edition of a literary work? Do you think their job is fundamental to the editors of Renaissance literary texts?

STANLEY WELLS: They must vary according to individuals and individual circumstances.

VP: Was there much collaboration between you and your assistants in the making of *William Shakespeare: The Complete Works*? If so, what problems did you discuss more often and solve together?

SW: Richard Proudfoot was an external consultant, whereas the others were members of a full-time team. We employed him as textual adviser in order to give us a different point of view from our own. He is a textual scholar. Especially as time went on, we used him less and less because we got more confident gradually with our ability to answer questions and make decisions. We re-defined our textual principles as we went along. We were working at a time of great changes in textual opinions and studies. This especially relates to the matter of whether Shakespeare revised his texts, and while we were working, a lot of work came out from Michael Warren and other scholars on the two texts of *King Lear*. By the time we were ready to be pub-

lishing the edition, our ideas were very different from what they could have been if we had published the edition at the time we started to work. It was an evolutionary time in textual studies and one effect of that is that when we finished our work we thought that in a sense it was still unfinished, we would have liked to come back to the work we had done. For example, I wished we had been able to publish two texts of *Hamlet* as well as of *King Lear*. There's an article which Carr and I published together ("The Oxford Shakespeare Revisited") in which we discuss some of the things that we would have done differently if we had had more space available.

Christine Avern-Carr was mostly a functionary; she was immensely helpful, she sometimes suggested, but she was employed primarily to *check* our texts and to *keyboard* them. She wasn't regarded as an editor. I spent the first few months of my work in formulating editorial principles. We needed a series of editorial guidelines and the first thing I did was to make a study of principles of modernizing spelling which nobody had done before in any detail. There was collaboration, necessarily, but the major collaboration was between me and then Gary Taylor when he joined me only a few months later, as my assistant editor originally, but he gradually came to be my co-editor. We also employed John Jowett who is a very good scholar and now, I think, the best textual scholar of his generation. Towards the end of the work, we employed William Montgomery to edit some of the texts. It was a way of trying to get the whole thing done within a reasonable time scale. It was a job that got bigger and bigger as we did it and there was collaboration among all of us and if you look at the *Textual Companion* there's a long general introduction about editing Shakespeare. There's a textual introduction for every work discussing the choice of copy-texts, there's a bibliography and a set of collations for every work. It is very integral to the understanding of what we have been doing in *William Shakespeare: The Complete Works*.

VP: As far as Shakespeare's poems are concerned, did you find textual variants of any relevance for the production of meaning? If so, what criteria did you follow in making such difficult choices?

SW: There were textual variants which we had to discuss. There are criteria of metre for example sometimes, of meaning. You may have more scientific criteria, you can identify variants which are press corrections and you may be able to identify what was the original reading and what was the correction in the press, what correction was made through the press. In those cases you may sometimes prefer the *uncorrected* reading because you feel that *that* is the original, from the original manuscript, whereas the corrections *may* be not the results of the compositor's consulting of his manuscript and he may be not understanding what the original was, but it is a delicate matter again because you are never entirely sure of which is the case.

VP: In your "General Introduction" to *William Shakespeare: The Complete Works* you have dedicated an entire section to the problem of editing Shakespeare's texts in which you state that "Modern editors [...] may justifiably replace the varying, often conflicting systems of the early texts by one which attempts to convey their sense to the modern reader" (xxxix). Do you think it is legitimate to modify a Renaissance literary text even if its first quarto editions do not differ in punctuation?

SW: Yes I do think it is legitimate to modify a text even if the first editions don't differ in punctuation if you are offering a modernized text. As for punctuation, I did not go into enough detail in my essay. In *The Original Spelling Edition* of Shakespeare we tried to preserve the original spelling and punctuation but, even so, we sometimes altered it if we felt that we had evidence that the original compositor had perhaps either altered or misunderstood the punctuation of the manuscript so I don't think that an editor has the duty *absolutely* to follow the punctuation, the presentation of an original. He/she may regularize non substantive readings. For example in the First-Quarto of *The Merchant of Venice* the initial letters of each line are lower-case. Now you may feel that in order to present the text for modern readers you have to alter it, to normalize it, whereas in other cases you may feel that the punctuation of the original is quite clearly the result of a misunder-

standing of the compositor's manuscript. Now some of Shakespeare's works are much more logically, rationally presented than others are. For example, the poems are all in all very well presented: the conventions in the use of the punctuation in *Venus and Adonis* and *The Rape of Lucrece* are respected; it is less true for some parts of the *Sonnets*. The first quarto of *King Lear*, which I edited separately for the Oxford multi volume edition, is full of misunderstandings and there you have to puzzle very hard about what the original might have been, might have meant and sometimes you may need to make arbitrary decisions about it.

This is why you need the textual notes and that's why we have the textual notes in the *Textual Companion*. In some cases like *Hamlet* or *King Lear* there are very long discussions within textual notes in the *Textual Companion* about why we made or unmade some decisions. One of the things a modern editor has to think about is whether the tradition of the transmission of a text justifies the reading and you may feel in some cases that there is a need for changing readings that have been made in the past. Certainly it is true that the eighteenth century editors of Shakespeare would often try to make the metre of the plays conform with their own ideas in the matter of regularity which may not have been Shakespeare's ideas. That is why this is a very important question: in editing a play or a work of any kind, are you trying to get back to what the original text was? Are you trying rather to convey the meaning that you believe the original writer wanted to convey? And if so, in what terms are you *trying* to convey it?

A modern edition is trying to convey it in terms of modern spelling, punctuation, capitalization and all the other things which we use to reinforce meaning. There are just a few cases in *William Shakespeare: The Complete Works* where we italicized words in order to show an emphasis which would not have been apparent to a modern reader without that italicization and not everybody would approve of our choice. It's so much a matter of personal opinions.

VP: Would you agree with Walter Greg, who, in "The Ration-

ale of Copy-Text”, defines punctuation variants as accidental readings, and considers them irrelevant for the production of meaning?

SW: No, I would not agree that punctuation is irrelevant to meaning. I certainly think that punctuation *is* relevant to meaning. There are cases in Shakespeare where a phrase could refer back or forward and you need a full stop, and in those cases punctuation is *absolutely* important for the creation of meaning.

VP: Throughout your edition of *William Shakespeare: The Complete Works*, there are no footnotes. Do you think they can help the reader when the ambiguity produced by textual variants is misleading?

SW: This is part of the history of the editions. As we edited a text we wrote notes all the time. The basic procedure was that we worked on the texts in old spelling, we had a printout made upon the original texts. We printed them out as far as we could in exactly the form in which they were originally printed: the original spelling, punctuation, capitalization etc. We worked on them making adjustments to spelling, words, punctuation and so on. As we did that, we wrote explanatory notes about what we were doing which formed the basis for the notes in the *Textual Companion* and also we wrote explanatory notes which we *hoped* would have appeared at the foot of the page the way they do in the Norton or the Riverside editions. It was great *disappointment* for us that we never saw those notes. The original intention was that *The Oxford Complete Works* would be *not* a plain text edition which is the English tradition, but that it would more resemble the American tradition which is to have the notes on the page as in the Riverside edition. But it was the result of a publishing decision not of an editorial one. The American publishers decided that they couldn't compete adequately with especially the Riverside, and as a result our edition finally only came out as a plain text edition. I regret that very much because by avoiding notes, which sometimes include explanations of readings in the text, the ed-

itor's choice of a variant is obscured. So that was a great misfortune to us. The press now deeply *regret* that and in fact we are doing now a new edition of *The Complete Works* to be published next year, I've just finished working on that. It's not a very thoroughly revised edition, but it will include a complete text version of *Edward III* and of *The Book of Sir Thomas More*. We hope that eventually there will be a third edition which will make more thoroughly revisions to the texts.

VP: Do you think it is necessary for an editor to know the history of the editions of the text he wants to publish?

SW: Yes I do; it's very important indeed to know everything that happened about the history of transmission of a text. The most difficult question is the matter of good and bad quartos and that again is something where opinion has changed since we produced our edition. People are less inclined *now* to regard let's say the first edition of *Hamlet* as an extremely bad text; they are more inclined to pay attention to the "bad" quarto.

VP: In the light of your experience, has a publisher ever arbitrarily modified the text which the editor has given him?

SW: That's interesting. We thought that the publisher was generous to us, but for example in the *First Part of Henry IV* we decided to call Falstaff Oldcastle in *The Complete Works* – something that nobody else had done before. In this case, the publisher might have said, "no sorry, we can't be so revolutionary here". But they permitted it and it caused quite a sensation.

VP: When an edition of a Renaissance literary text proves to be corrupt, who is responsible?

SW: I suppose the editor. He has the main responsibility.

VP: Do you agree with Bowers, who states that "We should be seriously disturbed by the lack of contact between literary

critics and textual critics”?¹ If so, do you think that further investigation into this field is necessary in order to consolidate the link between textual and literary studies?

SW: Yes I do agree with Bowers. I think that since Bowers’ works his views have been accepted more easily and one of my aims has been generally to encourage my other editors in the multi volume edition to make the textual introductions interesting. In some editions there is a section called “The Text”, and a reader would wonder, “Why should I read that?” In my book *Shakespeare: A Dramatic Life*, which is intended for the fairly general reader about Shakespeare, I discuss the textual situation of *King Lear* for example and, in writing about that, I try to do so in a way which would be accessible to the non-scholarly reader. I try to make him/her feel that textual studies are not just the preserves of specialists but it is something that anybody should really know something about and I think it is especially true for Shakespeare.

VP: In the light of your experience, has a previous editor ever censured Shakespeare’s texts, especially in nineteenth century editions, maybe driven by homophobia?

SW: Yes, I think so, sometimes consciously, sometimes unconsciously. Of course there are editions, like Bowdler’s, in which there is a deliberate and explicit attempt to make the plays suitable for children, young girls or whatever, but I think there are maybe other cases, for example in *Romeo and Juliet* there is a reference to an open-arse, and that was avoided by a lots of editors until the 60s or 70s when people started to read in more explicit ways. It’s true of the notes too where editors often avoided annotating sexual language.

II

VP: Professor Orgel, In your essay “What is a Text?”, you ar-

1. F. Bowers, *Textual and Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge UP, 1959, p. 4.

gue that the modern bibliographers' reliance on the authority of the author's manuscript or first printed edition is a fallacy if applied to Renaissance literary texts (both drama and poetry). As far as poetry is concerned, you provide the example of the first sonnet of *Astrophil and Stella* (l. 2) which reads differently if one considers the 1590 Quarto edition or the Countess of Pembroke's Folio version. Would you however agree that there is a fundamental difference between an "authoritative" textual variant (as in the example you have mentioned in your essay) and the result of a modern editor's emendation? If not, for instance, in editing *Hero and Leander*, why did you not accept Singer's arbitrary emendation of "air" for "hair" (l. 803)? In your opinion, what criteria does an editor need to follow in making such difficult choices?

STEPHEN ORGEL: I am concerned about that notion of an "authoritative" textual variant. All these works have gone through some editorial process. There are very few cases of an author's variant in the period we're considering, cases where the author has seen the book through the press. Even Jonson, who is the great example, revises or corrects very sporadically. So, there may be different criteria determining those textual variants, but there is still some editorial intervention going on even at the beginning. I'd want to take account of early variants, but I don't know what it would mean to declare them "authoritative".

I did not accept Singer's emendation simply because I did not like it, and because it seemed to me the text made perfectly good sense without it – the editor should revise as little as possible. But whether you emend or not, you just have to be honest about what you are doing. I believe two contradictory things: first, that Renaissance texts are evidence, and it's important to preserve their archaeology as much as possible. This means preserving not simply the words, but everything about the text, punctuation, typeface, arrangement on the page – all those things which were essential elements of the Renaissance readers' experience. However, to do that now, to produce editions that replicate the originals, is frankly to consign those works to a tomb. We have to produce texts that are still living texts if we

want young people to be interested in them, if we want students read them for pleasure, not to treat them as archaeology. These two attitudes are, obviously, completely incompatible. There is no way of doing both these things. Nevertheless, I believe in both of them. So, the answer to your question is that I have no answer to it.

VP: In the same essay, you state that, in editing Renaissance literary texts, laying emphasis on the author's intention is anachronistic. While this is generally true, do you not think that laying too much emphasis on editorial relativity could be dangerous as well? Would you agree that, after all, a literary critic *needs* to peruse texts which are as "accurate" and "correct" as possible?

SO: Yes, but if the literary critic is going to be responsible he has to educate himself in what I am calling "the archaeology of the text". Most literary critics do not do that; most literary critics just take *any* text that is at hand. I teach a course on the history of the book at Stanford which simply works with the books in our Rare Book Collection. The course is designed simply to teach students that reading a book in a Sixteenth century version is different from reading it in the Oxford English texts edition. It takes a very long time to get people to understand the ways in which this is true, and the ways in which it matters, and some people never learn it. So again, the answer to your question is yes, *but* literary critics need to do much more work than they generally do.

VP: In your essay "What Is an Editor?" you provide an example from Shakespeare's *Sonnets* (129, l. 11) in order to show that, in some cases, modernizing the spelling of a Renaissance literary text may destroy what for Renaissance readers was a semantic ambiguity and that "elucidation is, after all, a denial of the essential reality of obscurity" (p. 16). Your edition of *Hero and Leander* reads "Ay, and she wished, albeit not from her heart" (l. 521) instead of "I, and shee wisht, albeit not from her hart," (Q1-2 editions). Would you agree with me that, in this case, "I" has an ambiguous meaning? How did you interpret it? Would

you agree that, in this case, it is important that a reader knows that “Ay” is an editorial reading of the Quarto editions’ “I”?

SO: Yes; I did that edition a long time ago and I would not do it the same way now. I’m reediting that volume. You’re right that the ambiguity “I/Ay” is essential and it should be in there, at least in some way – giving “Ay” as the primary modern reading and putting the original “I” in a note might be what you’d have to do, and that’s obviously not entirely satisfactory, but the ambiguity really has simply disappeared from modern English. There are lots of cases like that.

VP: In your “Preface” to *The Complete Poems and Translations of Christopher Marlowe*, referring to *Hero and Leander*, you state that “The present text has been prepared from the early editions listed in the Notes, but emendations accepted by Martin and Bartlett have, with very few exceptions, been silently incorporated” (p. 8). Yet, your edition does not include the marginal gloss “*A periphrasis of night*” (ll. 188-91), whereas the editions you have consulted do. Why?

SO: The reason why the marginal gloss has not been included is that the publisher did not want marginal glosses. My manuscript included it, but the publisher did not print it.

VP: Were you aware of these changes?

SO: This was a case where I submitted the manuscript and had very little control over the production of the book. Initially the copy editor made all *kinds* of changes, even changed the grammar, and I had to protest. The publisher ignored the fact that it was an old text, that what was being changed was Marlowe’s grammar, not mine. I caught the worst problems, but I was never happy with the book textually.

VP: Would you say that the gloss was written by Marlowe, Chapman, or probably added by the editor?

SO: Chapman did actually keep a fair amount of control over

his works, so it could have been Chapman.

VP: In your edition of *Hero and Leander*, there is a consistent use of leading (I. 90-91, I. 166-67, I. 176-77, I. 198-99, I. 294-95, I. 310-11, I. 314-15, II. 86-87, II. 226-27). Since no early edition includes them, why did you decide to add them? According to what criteria did you divide the poem? Would you agree that such a division may contribute to creating the idea that the poem is a fragment?

SO: There are a lot of things in my edition of *Hero and Leander* for which I'm not responsible. So, the answer to all your objections is "yes, you are right". On the other hand, editors are there to help readers, and those paragraph breaks could be thought of as clarifications.

VP: As we know, the history of *Hero and Leander's* editions is characterized by two main different transpositions. Since there still is no bibliographical evidence to justify either Singer's or Brooke's transposition, what criterion did you follow to edit your text? Do you not think that, at least in the case of *Hero and Leander*, transposing an entire passage of a poem according to aesthetic criteria can be dangerous? What if one argues that "clarity" and "coherence" are not viable judgmental criteria as far as *Hero and Leander* is concerned? Do you not find it surprising in the least that, so far, such an important emendation has not been critically discussed in great detail both by textual and literary critics? Do you agree with me that further investigation into this field is necessary?

SO: I do think that you are right. I think historically, people did not know what to do with *Hero and Leander*. I did that work in 1970, a very long time ago, and I really do not remember how I worked my way through that particular emendation. But I think yes, certainly transposing an entire passage of a poem according to aesthetic criteria can be dangerous if they are modern aesthetic criteria, as they always are. That is one of those cases where I think the archaeology of the poem would

help, unless the original is clearly wrong. The preferable editorial solution would be to keep the text the way it is, and then give the various arguments about it discursively, but not change the text – this obviously isn't always possible: there will always be cases where an editor is convinced that a printer has garbled something or misread his copy; but we need to keep a balance between the notion of the editor as someone who makes sense out of the text, and the editor as someone who explains why it doesn't make sense.

The other thing to say about my Marlowe, though, is that it was not supposed to be a scholarly text, but one which lay people would read and thereby get interested in Marlowe. That is why there is no introduction to it – it was to be as reader-friendly as possible, and introductions and notes were felt to be forbidding. The new edition will include an introduction, because people now want to know what they should think about the poetry they've invested in, or at least the publisher believes that is the case.

VP: Do you prefer to read the poem in the early edition versions or, say, in the modern ones which include Brooke's transpositions?

SO: I collect rare books and I love reading them. If I had my way, we would work only from facsimiles. Even that is not the same as reading an early book, but at least it involves the work of deciphering, which is essential. People read more slowly and more carefully in those days. By sitting and working out the possible meanings of a line where the punctuation is ambiguous, you really do get a sense that these texts are not transparent, are not immediately clear. The whole business of elucidating, giving glosses, notes and so forth, is designed to get a reader through the difficulty of the texts as if the difficulty were not part of a text, as if behind these difficult, obscure texts there is a really clear and perfect text, and that's what we want – as if there is a modern prose sense inside a Renaissance poem, which is really what the poem is concealing from us. I think we have to get away from that.

VP: In editing a Renaissance literary text, would you follow the punctuation marks of early editions if they do not differ?

SO: That again is a difficult thing since punctuation is unlikely to be authorial. There are lots of cases, for example, where you can see a printer simply putting in a colon without reference to a manuscript, in places where it just does not make sense at all, and who knows why? Punctuation is difficult, but it is *true* that changing punctuation really does change meaning and you have to be very careful if you are going to move a comma from here to there; you have to justify it, and I try not to do it if the original makes any sense at all. The fact that one can improve a line of Shakespeare by changing the punctuation isn't an argument for changing it.

VP: Do you not find it surprising that among scholars there was not much debate about Brooke's transposition in *Hero and Leander*?

SO: Yes, it is astonishing. Tucker Brooke's edition is ridiculous (John Berryman referred to it as "criminal"). Roma Gill, whose edition has replaced Brooke's, is a very good scholar. It seems to me that she was the first who really started digging into these things. That was a good start, but she does not like the fact the Marlowe is really a very radical writer. She has produced very good modern scholarly texts of Marlowe, but I think you are right. There is a great deal more to be done; a responsibly edited text is just the beginning.

SYLVIA GREENUP

THE UNDESIGNING SCRIBBLER, THE WELL-READ LADY
AND THE ARISTOCRATIC CAD: RICHARDSON'S ART
OF LITERARY ALLUSION IN *CLARISSA*.

According to his friend Dr. Samuel Johnson, Samuel Richardson, printer and novelist, was neither a theatre-goer nor a great reader: 'He had seen little, and Johnson often told me he had read little; but what he did read never forsook a memory that was not contented with retaining, but fermented all that fell into it, and made a new creation from the fertility of its own rich mind'.¹ To Aaron Hill, Richardson wrote about his literary education: 'I seldom read but as a printer, having so much of that & a head so little able to bear it'.² To Isabella Sutton he explained as late as August 1750, when his epistolary masterpiece *Clarissa*³ had definitively established his literary fame and made him one of the most discussed and admired writers in Europe: 'I am one of the plainest and least accurate persons that ever took up a pen, and who have nothing but *heart* to recommend me'.⁴ To Sarah Westcomb he described himself as 'a plain writer: a sincere well-wisher: an undesigning scribbler'.⁵ This and similar evidence in the correspondence, both private and professional, which is frequently interspersed with such disclaimers, has forged the traditional opinion that Richardson was 'self-made

1. Mrs Piozzi, *Observations and Reflections Made in the Course of a Journey through France, Italy and Germany*, London, A. Strahan and T. Cadell, 1789, vol. I, p. 265.

2. Quoted in John Carroll, "Richardson at Work", in *Studies in the Eighteenth Century*, 2 vols., ed. R.F. Brissenden, Toronto, Toronto University Press, 1973, vol. II, p. 55.

3. Vols. I and II of *Clarissa* were published in 1747, followed by vols. III, IV, V, VI and VII in 1748; a second edition was published in 1749; in 1751 Prévost's famous translation appeared and a third edition came out; in 1752 a German translation appeared and a Dutch one began to be published; in 1756 a Dublin abridgement of the novel was published and a fourth edition followed in 1759.

4. *Selected Letters of Samuel Richardson*, ed. John Carroll, Oxford, Clarendon Press, 1964, p. 166.

5. *Ibid.*, p. 66.

[...] self-educated [...] free of any kind of debt'.⁶ While this kind of critical position neatly dovetails with the early descriptions of the author of *Clarissa* as the unlearned 'Shakespeare of the heart', who, as Dryden said of the Elizabethan dramatist, 'needed not the spectacle of books to read nature',⁷ it has also nurtured strong prejudice against Richardson and it is only recently that we can consider the jaundiced accounts of certain late nineteenth- and early twentieth-century critics ('Richardson is prolix, diffuse, undereducated', 'if creative, he is ignorantly so')⁸ as definitively superseded.

Richardson enjoyed posing as the undesigning master-printer-turned-author for two main reasons. Novels and romances in the 1740's were still regarded with extreme scepticism among those who actually condescended to express a critical opinion, and Richardson is extremely particular about differentiating his own novels from earlier productions in the genre. The 'editor' of *Clarissa*, however, also seems to have experienced some intimations of the Romantic paradigm of authorial originality. The less than absolute candour he occasionally displays in his statements on the range of his reading, as well as many of his disclaimers, can be deconstructed as subtly revealing the author's real intentions as those of a determined, at times fervid, self-promoter. If one finds he is ever willing to don the mask of the petty Puritanical everyman with a 'limited, haphazard education'⁹ and strong prejudices, one cannot easily overlook the care and the attention, the meticulous planning and painstaking procedure of revision he devoted to his long second novel. Throughout the prolonged psychological warfare between his maiden and his rake he employed, to a degree unprecedented in prose fiction, the skills he

6. John Carroll, *op. cit.*, p. 59.

7. *The Works of John Dryden*, ed. Edward Niles Hooker, H.T. Swedenberg, Jr., Earl Miner, Alan Roper, Vinton A. Dearing, and George Robert Guffey, *et al.*, 20 Vols. to date, Los Angeles, University of California Press, 1956 -, vol. 17, p. 55.

8. The opinions of Leslie Stephen, "Richardson's Novels", *Cornhill Magazine*, XVII (January 1868), p.66 and Brian W. Downs, *Richardson*, London, Routledge, 1928, p. 124, respectively.

9. M.E. Connaughton, "Richardson's Quotations: Clarissa and Bysshe's Art of English Poetry", *Philological Quarterly*, 60 (1981), p. 193.

had developed as a writer of epistolary manuals, with their basic technique of personal variation on stock situations, and a system of literary (mainly dramatic) quotations and allusions, calculated not merely to embellish but to style his peculiar declension of the novel in letters as a 'dramatic narrative' and a tragedy.¹⁰ However, even his biographers Eaves and Kimpel, foremost among those "loyalist" critics who are willing to grant him both "artistic control" over his matter and a carefully meditated aesthetic programme, felt the need to state: 'nothing that we know of Richardson's life and character, and nothing that we find in his letters or earlier books adequately prepares us for *Clarissa*'.¹¹

Ian Watt's claim that Richardson used non-traditional plots¹² is now considered somewhat misleading as one of the most productive areas in the novelist's ever-expanding critical bibliography has focused precisely on his literary sources.¹³ In particular, the rich web of Shakespearian allusion in the novel has been analysed in terms of the 'emblematic roles' *Clarissa* and *Lovelace* step into so as to 'display and explore the character' they assume.¹⁴ More recently, Richardson's "sources" have been

10. Of *Clarissa* he wrote famously to Aaron Hill: 'I intend more than a Novel or Romance by this Piece [...] It is of the Tragic kind', *Selected Letters*... p. 99.

11. T.C. Duncan Eaves and Ben D. Kimpel, *Samuel Richardson, A Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 235; on the range of Richardson's possible reading, see especially pp. 568-89.

12. I. Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto and Windus, 1957, p. 14

13. Besides A.D. McKillop's classic study, *Samuel Richardson, Printer and Novelist*, Hamden, Connecticut, Shoe String Press, 1960, see, for example, I. Konigsberg, *Samuel Richardson and the Dramatic Novel*, Lexington, Kentucky, University Press of Kentucky, 1968; W.J. Farrell, "The Style and the Action in *Clarissa*", in *Samuel Richardson: A Collection of Critical Essays*, ed. John Carroll, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1969; M.A. Doody, *A Natural Passion: A Study of the Novels of Samuel Richardson*, London, Oxford University Press, 1974; J.E. Aikins, "'A Plot Discover'd'; or, The Uses of Venice Preserv'd within *Clarissa*", *University of Toronto Quarterly*, 55 (1986), pp. 219-34, and J. Harris, "Protean *Lovelace*", in *Passion and Virtue: Essays on the Novels of Samuel Richardson*, University of Toronto Press, 2001, pp. 92-113. Harris, in particular, shows how prominently the Lucretia theme appears in two plays which deeply influence *Clarissa*: Rochester's *Valentinian* (1685), and Thomas Shadwell's *The Libertine* (1675), an extremely popular radical blend of the Don Juan story with Hobbes' philosophy.

14. Valerie Grosvenor Myer, "Well Read in Shakespeare", in Valerie Grosvenor

eruditely remapped under three basic headings or plot structures highlighting the author's profound understanding of the way these interact to create a powerful new whole. Richardson, counting on his readership's cultural familiarity with these "plots", was able to play with event sequence and character clusters, expanding roles so they could be taken on by more than one protagonist or contracting them into one character.¹⁵ 'Genius' and 'accident' may still well be 'the twin faces on the Janus of the dead ends of literary history';¹⁶ however, as one critic states simply, 'any theory about Richardson's creativity that depends upon an assumption of his ignorance will not do'.¹⁷

The problem of assessing the extent and quality of Richardson's art of literary allusion in *Clarissa* may be introduced by an analysis of a series of letters between Lovelace and his friend Belford, who is gradually becoming Clarissa's most loyal admirer and strongest ally. When Belford, after the rape, expresses his concern that Clarissa may react by committing suicide, Richardson's rake-hero dismisses this possibility with light-hearted disdain, observing that to desire death merely because of worldly disappointments 'shows not a right mind', and quotes some lines from Act Five of Nicholas Rowe's *The Fair Penitent* (1703):¹⁸ 'Tis not the Stoic lesson, got by rote,/The pomp of

Myer, ed. *Samuel Richardson: Passion and Prudence*, London, Vision Press, Totowa, New Jersey, Barnes and Noble, 1986, pp.126-32; Jocelyn Harris, "Richardson: Original or Learned Genius?", in *Samuel Richardson: Tercentenary Essays*, eds. M.A. Doo- dy and P. Sabor, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 188-202.

15. Lois E. Bueler, *Clarissa's Plots*, Newark, DE, Associate Universities Press, 1994. The 'Tested Woman Plot' and the 'Don Juan Plot', which Bueler identifies, are essentially dramatic constructs, while the 'Prudence Plot' is meta-literary in derivation and is based on the classical and Christian ethics tradition. I believe that the story of Lucretia is particularly interesting as an interpretative tool for *Clarissa* as it combines elements from all three of the plot structures identified by Bueler.

16. I. Watt, *op. cit.*, p. 9.

17. Jocelyn Harris, *op. cit.*, p. 201.

18. This extremely popular tragedy, as Emmett L. Avery has pointed out, was, excluding Shakespeare's works, the sixth most frequently performed tragedy in the London theatres between 1702 and 1776, "The Popularity of The Mourning Bride in the London Theatres in the Eighteenth Century", *Research Studies of the State College of Washington*, IX (1941), pp. 112-26.

words, and pedant dissertation,/That can support us in our hour of terror./Books have taught cowards to talk nobly of it:/But when the *trial* comes, they start, and stand aghast'. 'The Lady', Lovelace goes on to say, 'is well read in Shakespeare, our English pride and glory; and must sometimes reason to herself in his words, so greatly expressed that the subject, affecting as it is, cannot produce anything more so' (L371, 1148).¹⁹ He then goes on to quote, in full, Claudio's speech about death from *Measure for Measure* ('Aye, but to die, and go we know not where [...]', III, I, 118, ff.), which he intends as a sobering comment on the radical difference between being dishonoured and being damned. First of all, we must note that the reference to Rowe's play in Lovelace's letter is prompted by Belford himself, who in an earlier letter had referred to Clarissa as 'the fair penitent' (L338, 1075). After Lovelace's use of Rowe's very words *against* Clarissa, Belford develops his earlier casual reference into a full-blown comparison between Miss Harlowe's situation and that of Rowe's heroine Callista, a long and slightly laboured digression on dramatic matters, which takes up the whole of letter 413, and is intended to prove that the play 'is a pack of damned stuff'.

'Miss Harlowe, [Belford writes] 'if I am not guilty of a contradiction in terms, [is] a penitent without a fault; [...] the author knew how to draw a rake; but not to paint a penitent. Callista is a desirous luscious wench, and her penitence is nothing else but rage, insolence, and scorn. Her passions are all storm and tumult; [...] She has no virtue; is all pride; and her devil is as much *within* her as *without* her. How then can the fall of such a one create proper distress, when all the circumstances of it are considered? [...] Her penance, when begun, she justly styles *the frenzy of her soul*; and as I said, after having as long as she could most audaciously brazened out her crime, and done all the mischief she could do [...], she stabs herself. And can this be called an act of penitence? But, indeed, our poets hardly know how to create a distress without horror or murder; and must shock your souls to bring tears from your eyes.' [Clarissa, on the other hand, Belford continues]

19. References are to the 1985 Penguin Classics edition of *Clarissa*, edited and with an introduction by Angus Ross; the letter number reference is followed by the page number.

‘Though longing for death, and making all the proper preparatives for it, convinced that grief and ill usage have broken her noble heart, abhors the impious thought of shortening her allotted period; and, as much a stranger to revenge as despair, is able to forgive the author of her ruin; wishes his repentance, and that she may be the last victim of his barbarous perfidy: and is solicitous for nothing so much in this life as to prevent vindictive mischief *to* and *from* the man who has used her so basely. This is penitence! This is piety! And hence distress naturally arises that must *worthily* affect every heart’ (L413, 1205-06).

Using Belford as a mouthpiece, Richardson is clearly exploiting yet another opportunity to drive home to the reader the fact that he is writing a *Christian* tragedy, and that his notion of tragedy respects tradition²⁰ but eschews what he feels to be the aberrations of contemporary drama. The alerting of Lovelace’s consciousness to the enormity of his crime within the larger context of the here and the hereafter could certainly have been done in fewer words, but Lovelace deliberately misinterprets his friend’s warning: ‘What an unmerciful fellow thou art! A man has no need of a conscience who has such an impertinent monitor. But if Nick Rowe wrote a play that answers not his title, am I to be reflected upon for that?’ (L415, 1208). The play’s the thing for Robert Lovelace, and he never allows us to forget this for long. He refuses Belford’s comparison between Clarissa and Callista because it is not well drawn and turns his friend’s serious musings into a farce.

This is a classic example of the bandying of literary allusion that features in *Clarissa*, whose protagonists seem constantly tempted to filter experience through literature: ‘What a fine subject for tragedy would the injuries of this lady, and her behaviour under them [...] ... make! With a grand objection as to

20. Here we must observe how terms such as ‘fall’, ‘horror’, and expressions such as ‘worthily affect’, are part of a network of references to Aristotelian theory, as filtered by Rapin and popularized by Addison, especially in *Spectator* No. 40, which Richardson, though characteristically claiming he was ‘not a theoretical man’ (*The Correspondence of Samuel Richardson*, ed. Anna Laetitia Barbauld, 6 vols, London, Philips, 1804, vol. III, p. 114, to Aaron Hill) had very carefully meditated. He scattered these references as a kind of tragic signposting throughout *Clarissa*, and later, in the famous *Postscript* to the first edition and in its revised and expanded version for the 1751 edition, he addressed these issues more thoroughly and systematically.

the moral, nevertheless; for here virtue is punished! (L413, 1205).²¹ Absurd and clumsy as it may appear, it is a crucial passage. The artificiality forces the reader to pay attention, to puzzle out the meaning. Richardson is not only making the important point that the heroines of contemporary drama lack polish, but is also criticizing the *manner* in which the two rakes discuss Clarissa's plight.

If we now return to Lovelace's letter, containing the two quotes from Rowe and Shakespeare, a few further considerations seem necessary to show how subtly the author's art of literary allusion had developed and what a shaping force it had become in his story. While it has for some time been accepted that Richardson (as appears to have been common practice among his contemporaries) employed a handbook or reference book for the literary quotations in *Clarissa*,²² the author gradually evolved a system for inserting these literary tags, these 'detachable bits of moralizing rhetoric',²³ paying careful attention to both immediate and original context, so as to cleverly radiate meaning onto his characters. This happens especially with the literature he is actually familiar with, which is limited to what seems consistent with a man in his social position and profession, but which *does* include much of Shakespeare, a fair amount of religious poetry

21. As Richardson's early critic Albrecht von Haller observed, 'the heroes of [*Clarissa*] being almost all persons of distinction whose minds may be supposed to have received much greater improvement from education than that of a country girl, [Richardson] has had an opportunity to intersperse, in the course of the work, a great number of reflections arising from an extensive knowledge of life, and a polite and cultivated taste, which renders it more elegant, and at the same time greatly more useful, Review of *Clarissa*, *Gentleman's Magazine*, XIX (June-July), 1749, in I. Williams, *Novel and Romance: 1700-1800. A Documentary Record*, London, Routledge and Kegan Paul, 1970, p. 130.

22. A.D. Culler, "Edward Bysshe and the Poet's Handbook", *PMLA*, 63 (1948), pp. 858-85, and M.E. Connaughton, *op.cit.*, pp. 183-95. Connaughton feels strongly that, given Richardson's heavy reliance on Bysshe, his "art" of allusion could be described as mechanical at best and, at times, inept'. However, he is willing to admit that 'When he quotes material not available in Bysshe – and presumably drawn from his own reading – he shows greater awareness of the importance of context, avoids ironic parallels in situation, and even uses context in a positive fashion', p. 189. To prove this, he quotes Lovelace's use of some lines from *The Tempest* in L31, 147.

23. A.D. McKillop, *op.cit.*, p. 141.

and theatrical literature from his youthful drama-loving years.²⁴ Lovelace, a Cambridge boy, who ‘was always noted [...] for the swift and surprising progress he made in all parts of literature’ (L4, 49) is inflamed and seduced by the written word. He is well-versed in the rhetorical flourishes of the courtly love-letter,²⁵ he enjoys the passionate eloquence of contemporary romance, he can range from the self-indulgent heroic tones of Dryden and Lee, to the softer notes of Otway and Congreve, and from the dark comedy of Wycherly to the ‘sentimental’ humour of Cibber. Watt’s take on the rake’s sexual (and stylistic) energy has a quaintness well worth quoting: ‘Lovelace’, he feels, ‘belonged to an age before the public schools had enforced a code of manly reticence upon even the most hypertonic of aristocratic cads; nor did cricket or golf provide alternative channels for the superfluous energies of the aristocratic male’.²⁶ In the present context it is important to note just how much of these superfluous energies goes into literature. As Lovelace himself observes in describing how the passion of love first entered his breast:

These confounded poets, with their terrenely-celestial descriptions, did as much with me as the lady: they fired my imagination, and set me upon a desire to become a goddess-maker. I must needs try my new-fledged pinions in sonnet, elegy, and madrigal. [...] And many a time have I been at loss for a *subject*, when my new-created goddess has been kinder than it was proper for my plaintive sonnet she should be (L31, 143).

It is ironic, perhaps, that Lovelace quotes a passage from Rowe in which learning is criticized as being an inadequate

24. Richardson usually presses his purpose home by the selective use of italics (appropriation by italicization it might be called), thus heightening the impact of the language. For example, in the passage from Rowe, he italicizes the word ‘*trial*’, to remind us of the ‘trial of virtue’ to which Lovelace is subjecting Clarissa, and in the passage from Shakespeare he italicizes the word ‘*imprisonment*’, which reminds us that his heroine has actually endured this harrowing experience, first in the confinement of her room at Harlowe Place and then in Mrs Sinclair’s brothel, and he anticipates the point in the story when, having escaped from the brothel, she is actually arrested for not having paid for her “lodgings”.

25. See on this subject Farrell, *op. cit.*

26. *Op. cit.*, p. 244.

preparation for the solemnity of the passage from life to death, only to follow this up with a quote from Shakespeare (though this *does* tell us something about Shakespeare's growing popularity). What is interesting is that he should highlight the fact that Clarissa herself is 'well-read' and therefore, he supposes, will think of Shakespeare's words as reflecting – but there is also the additional implication of shaping – her feelings. He is not far off the mark – after all, this is a woman who, threatened with enforced marriage, sets to music Elizabeth Carter's *Ode to Wisdom*, considering it 'not unsuitable to my situation' (L54, 231), and who, after being raped, assembles quotes from Dryden, Lee, Otway, Garth and Cowley in an effort to find her way out of darkness. Richardson wished his readers to be 'sweetly, but insensibly drawn'²⁷ into understanding the moral purpose of his novel and he spins a delicate web: "Callista", a name which bears obvious graphic and phonetic closeness to that of Clarissa, had become a byword for female frailty²⁸ and the author definitely intended to play with the idea of the similarities and differences between the two characters. Callista's chosen manner of death, however, points to (one may even say, quotes) another ambiguous heroine who was both praised and chastised for her passion and integrity – Lucretia. In weaving the story of the rape and suicide of Lucretia into the story of Clarissa, Richardson, the master of "telling", reveals how subtle and credible is his art of "showing".

In *Clarissa's* experimental predecessor, *Pamela*, Richardson had already made intriguing use of the myth of Lucretia to illustrate an important aspect of the heroine's character and social aspirations. Pamela's 'sociosomatic snobbery'²⁹ is reflected in her *penchant* for fainting fits, in her aristocratic assertion of her chastity (for who ever valued chastity in a servant?) and in her recourse to literary allusion when faced with making moral

27. Hints of Prefaces for *Clarissa*, in *Samuel Richardson's Published Commentary on Clarissa, 1747-1765*, London, Pickering and Chatto, 1998, vol. I, p. 333.

28. See I. Watt, "The Naming of Characters in Defoe, Richardson and Fielding", *The Review of English Studies*, XXV (1949), p. 333.

29. I. Watt, *The Rise of the Novel...*, p. 183.

choices in difficult social or psychological conditions. In letter XV, Mr B, who has just been scolding Pamela for 'the freedoms you have taken with my name to my house-keeper, as also to your father and mother', suddenly offers to take her onto his knee. Pamela writes:

O how I was terrified! I said, like I had read in a book a night or two before, 'Angels and saints, and all the host of heaven, defend me! And may I never survive one moment, that fatal one in which I shall forfeit my innocence!' 'Pretty fool!' said he, 'how will you forfeit your innocence, if you are obliged to yield to a force you cannot withstand? Be easy, for let the worse happen that can, *you'll* have the merit, and *I* the blame; and it will be a good subject for letters to your father and mother, and a pretty tale, moreover, for Mrs Jervis.'

He then, though I struggled again, kissed me, and said, 'Who ever blamed Lucretia? The shame lay on the ravisher only: and I am content to take all the blame upon myself; as I have already borne too great a share for what I have deserved.' 'May I', said I, 'Lucretia-like, justify myself by my death, if I am used barbarously?' 'O my good girl!' replied he, tauntingly, 'you are *well read* [italics mine], I see; and we shall make out, between us, before you have done, a pretty story for a romance.'³⁰

Here Pamela (realistically, because Richardson is working within the *realistic* framework of what it was possible for a fifteen-year-old country girl with an indulgent mistress to have read) misquotes *Hamlet's* 'Angels and ministers of grace defend us' (I, iv, 39), feeling, in her state of heightened emotion, that this offers an accurate description of her state of mind. She and Mr B then proceed to a spirited discussion of the central issue in the Lucretia myth – the question of guilt; finally, Mr B cuts the matter short by accusing Pamela of misapplying her reading, because their particular plight has none of the tragic resonance of the Lucretia/Tarquin affair, and will, at most, make 'a pretty story for a romance.' The reference to Lucretia here seems to lend additional colouring to the heroine's social elevation through cultural acquisition, but, more interestingly, Pamela's imagina-

30. *Pamela; or, Virtue Rewarded*, ed. Peter Sabor with an introduction by Margaret A. Doody, Harmondsworth, Penguin, 1980, p. 63.

tive posing, and Mr B's clever manipulation, serve to negotiate the space between desire and truth. If she wishes to be seen as a modern-day Lucretia, she may as well, he tells her, have a *real* reason to be angry with him, rather than an *imaginary* one.

In *Clarissa*, to a much greater extent, the main characters play with the Lucretia parallel, now affirming, now denying its implications. The story has self-evident thematic similarities with the second part of Richardson's novel, and these include not only the question of rape, the moral dilemma about suicide, and the exploration of extreme sexual passion, but also the idea that character and the perception of character, private and public virtue are closely intertwined. Sex, in the shape of the trial-of-virtue idea so resonant in *Clarissa*, is a public matter for Richardson – it should not be forgotten that the rape itself occurs in the presence of prostitutes, and even if Clarissa chooses not to seek legal justice, her case is, nevertheless, from the very first letter, as Anna says, a matter of public concern.³¹

Again, it is Belford who makes the first explicit reference to the similarity between Richardson's heroine and Lucretia in an attempt to caution his friend against the consequences of using violence:

If thou proceedest, I have no doubt that this affair will end tragically, one way or another. It must. Such a woman must interest both gods and men in her cause. But what I most apprehend is, that with her own hand, in resentment of the perpetrated outrage, she (like another Lucretia) will assert the purity of her own heart: or, if her piety preserve her from this violence, that wasting grief will soon put a period to her days' (L222, 710).

Soon afterwards, as if prompted by these words, there occurs a form of enactment of the Lucretia theme in the so-called fire-scene (L225), which is, in fact, Lovelace's first attempt at rape. We witness from Lovelace's point of view a terrified and nearly

31. 'I am extremely concerned, my dearest friend, for the disturbances that have happened in your family. I know it must hurt you to become the subject of the public talk; and yet upon an occasion so generally known it is impossible that whatever relates to a young lady, whose distinguished merits have made her the public care, should not engage everybody's attention' (L1, 39).

hysterical Clarissa, who, though humbled by shame, nevertheless tries to grab a pair of scissors, solemnly protesting that 'she would not survive what she called a treatment so disgraceful and so villainous'. She succeeds in frightening the rake into a temporary retreat, but he nevertheless feels certain at this stage that she would never commit 'any rashness upon herself [...] I dare say there is no fear of that from her *deliberate* mind' (728). After the drugged rape, when her delirium has slightly abated, Clarissa begins confusedly to live up to the role of Lucretia: 'Barbarous and ungrateful!', she writes to Lovelace, '– A less complicated villainy cost a Tarquin – but I forget what I would say again –' (L261.1, 895). In letter 263 Lovelace describes their first meeting after the rape; instead of staring her into confusion, as he had hoped he might, he is humbled in his turn – 'Never surely did miscreant look so *like* a miscreant!' He had prepared himself for 'high passions, raving, flying, tearing, execrations: these transient violences, the workings of sudden grief and shame, and vengeance, [which] would have set us upon a par with each other, and quitted scores', but Clarissa is so calm, her rhetoric so controlled and balanced, that he reasons himself out of his guilt, and denies the parallel: 'such majestic composure [...] no Lucretia-like vengeance upon herself in her thought' (900).

Letter 281 contains the famous penknife scene, in which a scrupulously choreographed second attempt on Clarissa's virtue backfires. This is melodrama at its purest, and Richardson employs all the gestural codes the stage had made his public familiar with to underscore the climactic importance of the episode. When Lovelace, feigning anger at Clarissa's attempt to escape from him, approaches her, she holds a penknife to her bosom and dares him: 'Approach me, Lovelace, with resentment, if thou wilt. I dare die. It is in defence of my honour. God will be merciful to my poor soul! I expect no mercy from thee!' (950). The scene, farcically recounted by Lovelace, who probably has in mind the 'penknife scene' in Wycherley's *The Country Wife*,³²

32. Act IV, scene ii. Lovelace refers to the author as 'my old friend Wycherley' in L190, 607, and to the play explicitly in an 'addition' to the third edition of *Clarissa*, Everyman, London, 1962, vol. IV, p. 42.

bristles with theatrical references. We have seen how Richardson's characters often employ direct quotation in their epistolary exchanges as a sort of rhetorical commentary on their mood. More importantly, however, at appropriate moments, they style the grain of their dialogues through a system of linguistic echoing and allusion which has important implications for the action. When Richardson wishes the reader to pay particular attention to what is happening, he subtly varies the style adopted by his protagonists in order to mirror their changing relationships. He takes certain established rhetorical idioms – especially the courtly *précieuse* letter, and its stage counterparts, heroic drama and pathetic tragedy – which because of their repeated use in previous literary traditions had become automatised, even to the point of cliché – and revivifies them by making them share contexts with his characters' normal conversational idiom.

This stylistic mechanism also functions as a subtle form of signposting, which marks the shift from conscious to unconscious. Both Clarissa and Lovelace are very conscious that they are slipping – or that the other is slipping – into a particular theatrical mode, or adopting a particular role, but they are painfully unaware of what the outcome of acting out these roles will be. The reader, on the other hand, discerning the dramatic echoes in the deft manipulation of the verbal structure and recognizing the implications of the genre to which this style corresponds, ought to see where events are leading.

Critics have noticed the similarity of Clarissa's language in the penknife scene with that of the wronged heroines in Mrs Pix's *The Czar of Muscovy* and James Shirley's *The Traitor*, where on three occasions Amidea is explicitly compared to Lucretia.³³ The attempted rape in a brothel appears more prominently, however, in George Lillo's *Marina* (based on Shakespeare's *Pericles*): when Lysimachus, whose lust is kindled by the heroine's virtuous resistance, accosts her, she exclaims: 'Dare not come near me', and, drawing a dagger, 'then view my last defence.' The reference to Lucretia's paradoxically empowering act of suicide is crucial at this point in the novel. If Lovelace expected the

33. Margaret A. Doody, *op. cit.*, p. 120, n. 3 and I. Donaldson, *op. cit.*, p. 179.

'storm and tumult' of Restoration tragedy, he must be disappointed. From now on Clarissa's character is freed from the lingering stereotype of the weeping women of she-tragedy and develops in another direction. She now speaks 'with a majesty in her person and manner that is *natural* to her' (949), and all the physical descriptions of her in the second half of the novel contribute to displacing the erotic image Lovelace has created so far³⁴ with that of the 'truly heroic lady', whose apotheosis is her death.

Now that Clarissa has made the parallel with Lucretia visible in her very actions, Lovelace becomes very much involved in a systematic effort to *deny* this parallel, to subvert it into comedy, so as to counteract the inevitability of the tragic conclusion. In another explicit reference to Lucretia in letter 371 (which contains the quoted passages from Rowe and Shakespeare) Lovelace petulantly points out to Belford that

Her innate piety (as I have more than once observed) will not permit her to shorten her own life, either by violence or by neglect. She has a mind too noble for that; and would have done it before now, had she designed any such thing; for, to do it like the Roman matron, when the mischief is over, and it can serve no end; and when the man, however a Tarquin, as some may think him in his actions, is not a Tarquin in power, so that no national point can be made of it; is what she has too much good sense to think of (1147).

This is Lovelace in denial, as, usually, there is nothing he relishes more than likening his actions to those of the great men and tyrants of the past. However, while the rake is trying to prove that his act can have no serious political consequences, Richardson implies that his behaviour is equally, if not more, dangerous.³⁵ In choosing to seduce virgins only ('Once any oth-

34. See on this subject Gordon D. Fulton's interesting analysis of the libertine discourse through systemic-functional stylistics in *Styles of Meaning and Meanings of Style in Clarissa*, Montreal and Kingston, London, Ithaca, McGill-Queen's University Press, 1999, p. 119.

35. As Johnson would later write, 'The greater part of mankind are corrupt in every condition, and differ in high and low stations, only as they have more or fewer opportunities of gratifying their desires, or as they are more or less restrained by human

er man's, and never more mine', L209, 672), Lovelace represents a deviation from the contemporary type of the rake, and wages a vicious attack on what Richardson considered the very core of society – marriage and family.³⁶

Lovelace, whose extraordinary awareness of the proceedings is often employed by Richardson as a mouthpiece for his own concerns about the novel, also points to another important issue. One of the basic differences in the stories of the 'Roman matron' and the English lady is, of course, that of status, and this is a very important matter in the context of what is commonly referred to as "domestic tragedy". Lovelace, who enjoys referring to himself as 'the prince', 'a monarch', 'the almighty', and similar attributes, displays a general tendency towards heightening the proceedings with comparisons from what Frye calls 'high mimetic tragedy'.³⁷ If he feels caught up in a "lower" genre, he struggles to escape. He delights in stepping along the thin line between the ideal and the actual, between absolute heroism and colourful cynicism that Restoration drama had made audiences familiar with. If Clarissa insists on behaving like a Roman aristocrat and speaking like a character in a play-book, he must nevertheless ask his assembled relatives: 'Is death a natural consequence of rape?' It cannot be, he insists; if it were so, 'we either have had no men so wicked as young Tarquin was, or no women so virtuous as Lucretia, in the space of – how many thousand years, my Lord? – And Lucretia is recorded as a single wonder!' (L515, 1438-39).

censure', *Rambler*, No. 172, 9 November 1751; *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, eds. W.J. Bate and A.B. Strauss, New Haven, Yale University Press, 1069, vol. V, p. 146.

36. While men, as Watt would say, expended their 'superfluous energies', the double standard expected women to remain chaste and preserve their husbands from what Johnson called 'confusion of progeny', which 'constitutes the essence of crime' (Boswell's *Life of Johnson*, ed. R.W. Chapman, new edn. corr. J.D. Fleeman, London, Oxford, and New York, 1970, p. 393). In Shakespeare's poem on the rape of Lucretia this is in fact one of the heroine's main anxieties, which Tarquin plays on with sadistic delight: 'Thy issue blurr'd with nameless bastardy' (l. 522). In *Clarissa*, the matter of the heroine's possible pregnancy is briefly mentioned in L 371, 1147 and L376, 1156.

37. N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1957, pp. 37, ff.

In Richardson's time, much of the scepticism surrounding the idea that the familiarity of modern life disqualified it as a subject for tragedy had disappeared, and *Clarissa*, just like Rowe's *Fair Penitent*, makes no secret of being a 'melancholy tale of private woes'. However, just as Richardson's much admired George Lillo had done in *The London Merchant*,³⁸ the author heightens the resonance of his simple tale of contemporary seduction by strategically placed references to other famous tragedies. Apart from Shakespeare, Richardson seems especially drawn to plays such as Dryden's *Aureng-Zebe*, *Tyrannik Love*, and *Don Sebastian*, Rochester's *Valentinian*, Lee's *Mithridates* and *Gloriana*, and similar Restoration drama which explores the variable relationship between victim and victor, power and submission, implicit in the issue of rape in the story of Tarquin and Lucretia.³⁹

In the play which Lovelace takes Clarissa to see in London – Thomas Otway's highly political *Venice Preserv'd* – the heroine Belvideira apostrophises Lucretia when she is attacked by the conspirator Renault.⁴⁰ Again, as in the exchange over *The Fair Penitent*, a crucial issue in the novel is discussed against the backdrop of dramatic literature. The most interesting aspect of the episode is the way Richardson uses his characters' responses to the action in the play in the development of his own plot. Lovelace feels that Clarissa, who is much oppressed by her father's recent curse, will respond to Belvideira's similar predicament (she, too, has been cursed and renounced by her father), by placing, as the heroine does, her whole trust in her husband. Faced with Belvideira's more serious, more "tragic" plight, Clarissa ought, he hopes, to snap out of her peevish melancholy

38. See W.H. Burney's edition of the play in *The Regents Restoration Drama Series* (1965), in which he points out parallels with *Othello*, *Macbeth*, *Dr. Faustus* and *Venice Preserv'd*.

39. As Susan Staves has shown in her *Players' Scepters: Fictions of Authority in the Restoration*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1979, p. 59, rape, or attempted rape figured prominently in Restoration drama as a metaphor for the abuses of arbitrary power.

40. 'But the old hoary Wretch, to whose false Care/My Peace and Honour was entrusted, came/(Like *Tarquin*) ghastly with infernal Lust./Oh thou Roman *Lucrece*! Thou couldst find friends to vindicate thy Wrong;/I never had but one, and he's prov'd false;/He that should guard my Virtue has betray'd it', Act III, ll. 154-60.

and embrace her new position as "Mrs Lovelace" more wholeheartedly:

The woes of others so well represented, as those of Belvideira particularly will be, must, I hope unlock my charmer's heart. Whenever I have been able to prevail upon a girl to permit me to attend her to a play, I have thought myself sure of her. The female heart, all gentleness and harmony when obliged, expands and forgets its forms when attention is carried out of itself at an agreeable or affecting entertainment (L195, 620).

While trying to psychologically manoeuvre Clarissa into the role of the pathetic heroine, Lovelace is enveloped in a vision of himself as a powerful tyrant driven by lust and boundless ambition to conquer, and he finds in Restoration heroism a particularly appealing form of this vision. Like Dryden's emperor in *Don Sebastian* ('I must, and what I must be sure I will./What's Royalty, but Pow'r to please myself?'), he, too, often asserts his own imperial variations on the formula 'what signifies power if we do not exert it?'⁴¹ Puzzled by Clarissa's virtue, his tragic mistake is the same as that of Dryden's Emperor in *Aureng-Zebe*, who supposed Indamora would enjoy being conquered against her will ('Force is the last Relief which Lovers find:/And 'tis the best Excuse of Woman-kind').⁴² Moments before the rape Lovelace reasons:

Abhorred be force! – be the thought of force! There's no triumph over the will in force! This I know I have said. But [...] Have I not tried every other method? And have I any other recourse left me? [...] She will not refuse me, when her pride of being corporally inviolate is brought down; when she can tell no tales, but when (be her resistance what it will) even her own sex will suspect a yielding in resistance; and when that modesty, which may fill her bosom with resentment, will lock up her speech (L256, 879).

While rehearsing this familiar argument against women's

41. The quote from Dryden's *Don Sebastian* is from Act II, I; the quote from *Clarissa*, from L191, 610.

42. Act II, i.

virtue (incidentally, from Augustine onwards, the idea that Lucretia may have felt some pleasure in the rape shaped many revisionist discussions of her exemplarity),⁴³ Lovelace remains blind to the powerful example which Belvideira's appeal to Lucrece may have set Clarissa.

In the famous "mad Paper" X, composed after the rape, she quotes twice from *Venice Preserv'd*, remembering first the hero Jaffier's words of guilt and despair, and his desire for the narcotic forgetfulness of death: 'Lead me, where my own thoughts themselves may lose me;/Where I may doze out what I've left of Life/Forget myself, and that day's guilt! -/Cruel Remembrance! - how shall I appease thee?' and then again imploring Miss Howe to 'speak the words of peace to my divided soul,/That wars within me,/And raises ev'ry sense to my confusion' (L261, 893).⁴⁴ Together with the other passages in "Paper" X, this is the last instance of *direct* literary quotation on Clarissa's part in the novel. Richardson's point, one feels, is that the urge to filter experience through literature, to transform reality into the indulgent scenarios of one's fantasy, to crystallize the present into the eternal of art, is a dangerous temptation that can lead to "madness" (it is significant, that, on reading the Papers, Lovelace himself exclaims: 'There is method and good sense in some of them' L261.1, 894). Clarissa is literally deranged, so it is somehow fitting that she should have recourse to this "method", but she is also, in a sense, bidding farewell to the possibility of being Lovelace's, of being part of his idea-world. After the rape a great sea-change occurs, a radical shift in Clarissa's perception of things, which teaches her that the language of literature is full of hidden meanings and gilded deceptions. As she escapes into the language of biblical allegory and from thence, gradually, into silence, she seems to wrest the rake's power away from him in a secular drama of seduction, and return the direction of the 'last act' firmly into the hands of God.

43. See I. Donaldson, *The Rapes of Lucretia: A Myth and its Transformations*, Oxford, Clarendon Press, 2001, Chapter 2, "The Questioning of the Myth: Augustine's Dilemma", pp. 21-39.

44. The quotations are from Act IV, ll. 413-16 and 406-10.

The accidental rather than the technically conscious qualities of *Clarissa* have often enough been stated, frequently within the larger context of the novel as a *new* literary genre, or in relation to Fielding's deliberate parodies or masterful authorial stance. However, by carefully examining the way literature is treated throughout *Clarissa*, and the way certain familiar plot structures are assimilated and subtly revised, one may credit Richardson with a more sophisticated perspective, which 'puts out of mind the banal moral issues to which [he] pretended in his correspondence'.⁴⁵ In *Clarissa*, the author voices his concerns about the necessity and dangers of self-dramatization, about the social impact of literature in general, and dramatic literature in particular. To understand how a novel like *Clarissa* works "dramatically" means to appreciate how the characters internalize a particular dramatic tradition or adopt an emblematic role in order to develop a credible presentational style. In the tragic theatre of *Clarissa*, psychological realism functions in such a way that the allegorical or typological oppositions (wronged virtuous heroine and rake-hero, virgin martyr of chastity and tyrant) which seem to precipitate the action exist primarily in the minds of the two protagonists, as something, that is, which Clarissa and Lovelace acquire by culture rather than by nature. If tragedy explores the discrepancies between moral and epistemological presuppositions about the world on the one hand, and the actual shapes of action and existence on the other, then the shape of Richardson's 'dramatic narrative', the magnitude of his characters' struggle to confer and create meaning through literary allusion and their painful discovery of the necessity and the evil of "acting a part", all partake of the nature of tragedy. If self-dramatization inevitably distances Clarissa and Lovelace from any claim to actual "truth", the bitter revelation of both the inadequacy of their reading and the inappropriateness of their cultural schemata in their actual situation brings Richardson closer to tragic realism, as he learns to use 'the *spectacle* of books to describe nature'.

45. John Traugott, "Clarissa's Richardson: An Essay to Find the Reader", in M.K. Novak (ed.), *English Literature in the Age of Disguise*, Berkeley, University of California Press, 1977, p. 184.

ANTONIO CANDELORO

JOURNEY OF THE MAGI DI T.S. ELIOT
E LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS DI LUIS CERNUDA: RI-
SCRITTURE POETICHE

A Stefano Arata, che m'indicò il cammino, *in memoriam*

1. *Premessa*

Nell'ormai classico saggio "Tradition and the Individual Talent", T.S. Eliot spiega come a determinare il valore di un poeta non sia solo la sua originalità, ma anche e soprattutto la sua capacità di "nutrirsi" del passato (dell'opera di altri poeti che hanno cooperato al costituirsi della tradizione letteraria) e di ri-attualizzarlo attraverso una visione personale della realtà e del presente:

[...] the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity.

No poet, no artist of any art has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead.¹

Queste parole sembrano venire riecheggiate da Luis Cernuda – uno dei più importanti rappresentanti della cosiddetta "Generación del 27" e uno dei poeti più influenzati dalla produzione

1. T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", in *The Sacred Wood*, London-New York, Methuen, 1920, p. 44.

eliotiana – nelle “Observaciones preliminares” ai suoi *Estudios sobre poesía española contemporánea*, in cui il binomio tradizione-innovazione riemerge nei seguenti termini:

En toda expresión poética se combinan dos elementos contradictorios: tradición y novedad. El poeta que sólo se atuviese a la tradición podría crear una obra que de momento sedujese a sus contemporáneos, pero no resistiría al paso del tiempo; el poeta que sólo se atuviese a la novedad podría igualmente crear una obra, por caprichosa y errática que fuese, que tampoco dejaría en ciertas circunstancias de atraer a sus contemporáneos, aunque tampoco resistiría el paso del tiempo. Es necesario que el poeta, *haciendo suya la tradición, vivificándola, en él mismo, la modifique según la experiencia que le depara su propio existir, en el cual entra la novedad*, y así se combinan ambos elementos [...].²

Entrambi i poeti, dunque, concordano nel constatare come alla base del nuovo stia proprio la capacità dell'artista di “vivificare” la tradizione: la novità dell'opera scaturirebbe dalla riscrittura del passato, rapportato dialetticamente al presente e filtrato dalla visione individuale dell'artista stesso. È quanto si può notare studiando alcuni componimenti che l'“adepto” (Cernuda) ri-scrive evidentemente sotto l'influsso del maestro (T.S. Eliot), ma pure dal proprio particolare punto di vista. Obiettivo del presente saggio è avvalorare questa ipotesi attraverso l'analisi di due opere, l'una fonte di ri-scrittura e oggetto di reinterpretazione nell'altra: *Journey of the Magi*, pubblicata per la prima volta nel 1927 e successivamente inserita negli *Ariel Poems*, e *La adoración de los Magos*, composta nel 1939 e appartenente alla raccolta *Las nubes*.

Nostro scopo sarà non solo evidenziare come la stessa storia (il viaggio dei Re Magi) sia raccontata in modi diversi, ma anche come essa rappresenti per ognuno dei due autori l'occasione per riflettere sulla propria religiosità e sul nuovo rapporto che l'io poetico è indotto, in un'ottica trascendente, a stabilire col tempo (ossessione presente tanto in Eliot quanto in Cernuda). Vedremo, quin-

2. Luis Cernuda, “Estudios sobre poesía española contemporánea”, in *Prosa I, Obra completa*, a cura di Derek Harris e Luis Maristany, Madrid, Siruela, 2002, p. 74 (corsivi miei).

di, come il viaggio epifanico abbia esiti differenti, a seconda della prospettiva da cui lo osservano il cristiano Eliot e l'ateo Cernuda, reinterpretandolo secondo loro personale *Weltanschauung*. A livello di premessa, è importante sottolineare come sia proprio attraverso la conoscenza della poesia inglese e il contatto diretto con la lingua che Cernuda, in seguito al suo primo viaggio in Inghilterra,³ registrerà dei cambiamenti nel proprio stile e nella propria scrittura. È lo stesso poeta a spiegarcelo in quella sorta di diario intimo, o libro di auto-critica, che è *Historial de un libro*: dopo aver messo in luce l'influsso esercitato su di lui dai poeti francesi (Baudelaire, Gide, Reverdy), egli si sofferma su quello degli autori anglofoni (Blake, Keats, Shakespeare, Browning e, ovviamente, Eliot):⁴

Pronto hallé en los poetas ingleses algunas características que me sedujeron: el efecto poético me pareció mucho más hondo si la voz no gritaba ni declamaba, ni se extendía reiterándose, si era menos gruesa y ampulosa. La expresión concisa daba al poema contorno exacto, donde nada faltaba ni sobraba [...].⁵

Uso di un linguaggio preciso, diretto, non ampoloso; ritmo della frase prevalente su quello del verso; tecnica del monologo drammatico e conseguente adozione di una "maschera" associata a un personaggio (storico, letterario o leggendario che sia), così da oggettivare la propria esperienza interiore. Sono queste alcune delle caratteristiche che Cernuda mutuerà dai poeti inglesi e, in particolare, da T.S. Eliot, come fa notare Octavio Paz: "No creo equivocarme al pensar que T.S. Eliot fue el escritor vivo que ejerció una influencia más profunda en el Cernuda de la madurez".⁶ Insausti Herrero-Velarde rileva inoltre come Eliot

3. Dopo lo scoppio della Guerra Civile, Cernuda compie il primo viaggio a Londra nel 1938; dal 1939 al 1945 ha l'incarico di lettore di Spagnolo presso le Università di Glasgow e Cambridge. Nel 1947 abbandona l'Inghilterra per l'America, dove diviene professore di Letteratura Spagnola presso il Mount Holyoke College, nel Massachusetts (compiendo così, anche se in senso inverso, lo stesso viaggio di Eliot: dall'Europa all'America).

4. Di Shakespeare ha tradotto *Troilus and Cressida* e parte di *Romeo and Juliet*, mentre a Browning si è ispirato, come un tempo Eliot, per la tecnica del monologo drammatico.

5. Luis Cernuda, *Historial de un libro*, in *Prosa I*, cit, p. 646.

6. Octavio Paz, "La palabra edificante", in *Quadriño*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 123.

abbia influenzato Cernuda anche nel modo di concepire la critica letteraria, cogliendo nella disanima di un'opera un processo di ri-scrittura:

[...] tanto Eliot como Cernuda hacen suya una lógica inductiva, apegada al acontecimiento concreto de la lectura concebida como una re-escritura, a partir de la cual es posible aventurar aseveraciones de naturaleza más general. Es decir, que lo que acontece en el acto de la lectura crítica es un proceso, una experiencia que remeda aquella desde la que se escribió el texto.⁷

In questo senso, tanto il lettore quanto il critico si avvicine-rebbero a un testo reinterpretandone l'insieme delle allusioni e dei riferimenti, ossia ri-scrivendolo in base al proprio percorso ermeneutico. Un ventaglio di questo tipo è delineato da Eliot in uno dei saggi della maturità, "The Music of Poetry": "A poem may appear to mean many different things to different readers, and all of these meanings may be different from what the author thought he meant [...]. The reader's interpretation may differ from the author's and be equally valid – it may even be better [...] a poem may be something larger than its author's conscious purpose, and something remote from its origins [...]."⁸

Una "reazione" non dissimile pare instaurarsi tra *La adoración de los Magos* e *Journey of the Magi*: Cernuda-lettore ri-scrive Eliot, il quale, a sua volta, ri-scrive il racconto biblico in un momento per lui fondamentale di ricerca ascetica, dopo il pessimismo che caratterizza *The Waste Land* e *The Hollow Men*.

2. "Journey of the Magi": tra la vita e la morte

"A cold coming we had of it",⁹ recita il primo verso del com-

7. Gabriel Insausti Herrero-Velarde, "Cernuda, crítico", in *I mondi di Luis Cernuda. Atti del Congresso Internazionale nel I centenario della nascita*, a cura di Renata Londero, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese, 2002, p. 114.

8. T.S. Eliot, "The Music of Poetry" (1942), in *On Poetry and Poets*, London-Boston, Faber & Faber, 1991, pp. 30-31.

9. T.S. Eliot, *Journey of the Magi* (1927), in *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1993, pp. 318-21. A questa edizione si riferiscono le successive citazioni dal testo.

ponimento eliotiano,¹⁰ che così introduce, retrospettivamente, il viaggio dei Re Magi. Il tono è salmodiante, come di chi, appunto, rivisita l'evento *a posteriori*, quando il viaggio si è ormai concluso, convertendosi in un incancellabile ricordo. Il soggetto è "we", un "io plurale" che condensa e accomuna le impressioni e il vissuto dei protagonisti, e dietro questo "noi" sembra pure nascondersi e parlare l'io del poeta, come in un monologo drammatico attraverso cui anatomizzare i propri stati d'animo e il proprio pensiero. Questo "freddo avvento", come traduce Roberto Sanesi,¹¹ trova riscontro fisico e simbolico nelle condizioni ambientali che gli fanno da cornice:

Just the worst time of the year
For a journey, and such a long journey.
The ways deep and the weather sharp,
The very dead of winter. (vv. 2-5)

Le strade appaiono fangose e la stagione è rigida. Siamo nel "cuore dell'inverno", il periodo dell'anno in cui la vita latita: Eliot fa ironicamente leva sulla polisemia del termine "dead" come a sottolineare, fin dall'*incipit*, la paradossale e drammatica coincidenza fra nascita e morte, salvezza e decadimento. Dalla descrizione del paesaggio e del clima con cui i Magi devono confrontarsi nel lungo viaggio si passa a quella degli animali che hanno reso possibile gli spostamenti: i cammelli sono "galled, sore-footed, refractory" (v. 6), sfiniti e quasi coscienti della pericolosità dell'impresa, e giacciono "in the melting snow" (v. 7). La neve sembra richiamare il "freddo" e l' "inverno" dei primi versi, ma, in realtà, preannuncia un cambiamento radicale (e, per ora, inspiegabile) delle condizioni atmosferiche. Senza mediazione alcuna, l'io che narra e ricorda attiva una conversione da un clima rigido e ostile a un paesaggio più mite, in cui la neve *si scioglie*.

10. Per un'analisi dell'ipotesto da cui Eliot mutua questo *incipit* (un sermone del 1622 di Lancelot Andrewes) si vedano: Helen Gardner, *The Art of T.S. Eliot*, London, The Cresset Press, 1949, pp. 122-23 e A.L. Johnson, "T.S. Eliot's *Gerontion* and *Journey of the Magi*", in *"The Spectre of a Rose". Intersections. Seminario eliotiano. Cagliari, 5-6 aprile 1989*, a cura di Mario Domenichelli e Romana Zacchi, Roma, Bulzoni, 1991, p. 200.

11. Si noti come "avvento" evochi subito la venuta del Cristo sulla terra.

Dai cammelli l'obiettivo ritorna sui Magi, che rammentano la piacevolezza del calore e di una frescura più "naturali":

There were times we regretted
The summer palaces on slopes, the terraces,
And the silken girls bringing sherbet. (vv. 8-10)

Ecco cosa essi rimpiangono: la loro terra, evocata nella sua architettura attraverso le dimore estive, e le attraenti fanciulle, vestite di seta, pronte a servire un sorbetto, piccolo "piacere domestico" che, antifrasticamente, richiama il freddo pungente e mortale dell'inverno che tormenterà i Magi in una terra straniera. Questo effetto ironico risulta potenziato se lo si ricollega intertestualmente alla pavida ricerca prufrockiana della narcosi, di un'ovattata condizione di accidia. Così come nella "tragedia" esistenziale di J.A. Prufrock "The women come and go / Talking of Michelangelo",¹² nel ricordo dei Magi, intenti a compiere una missione esistenziale, s'insinua la visione tentatrice delle "silken girls" che portano sorbetti. Nei versi successivi, dal ricordo della patria perduta lo sguardo si sposta nuovamente sulla peregrinazione:

Then the camel men cursing and grumbling
And running away, and wanting their liquor and women,
And the night fires going out, and the lack of shelters,
And the cities hostile and the towns unfriendly
And the villages dirty and charging high prices. (vv. 11-15)

È come se tutto cospirasse contro la riuscita del viaggio: i cammellieri si lamentano e, vinti dal desiderio di tornare alla comoda quotidianità, bestemmiano, disertano, imprecano; i fuochi notturni si estinguono, i viveri scarseggiano, le città e i paesi attraversati si mostrano ostili e sporchi. L'ossessività anaforica degli "And" veicola il senso di sorpresa di chi narra di fronte al numero sempre crescente di ostacoli: il viaggio diventa un'odissea minacciata da pericoli e incertezze.

"A hard time we had of it" (v. 16), commenta laconico l'ano-

12. *The Love Song of J.A. Prufrock* (1917), in *Poesie*, cit., pp. 160-169, vv. 13-14.

nimo narratore, l' "io plurale" dei Magi. L'evocazione del passato prosegue:

At the end we preferred to travel all night,
 Sleeping in snatches,
 With the voices singing in our ears, saying
 That this was all folly. (vv. 17-20)

Chi o cosa sono queste "voci" subdole e inibitrici? Eliot non fornisce una chiave al mistero, non dà una soluzione univoca. Se interpretiamo il viaggio dei Magi come una nuova Odissea, il fatto che le voci "cantino" non può non evocare le Sirene; ma potrebbe trattarsi anche di manifestazioni della coscienza, o del demonio, se le si relaziona al contesto biblico in cui si svolge l'azione. Nel Vangelo, tuttavia, soltanto Matteo (2, 1-12) fa un breve riferimento alla vicenda dei Re Magi, senza peraltro soffermarsi sulle circostanze e sulle difficoltà da loro incontrate prima di raggiungere Betlemme. Siamo comunque sicuri di una cosa: queste voci rappresentano l'ennesimo ostacolo che i pellegrini devono superare in attesa di arrivare alla meta:

Then at dawn we came down to a temperate valley,
 Wet, below the snow line, smelling of vegetation; (vv. 21-22).

A partire da questi versi, con cui si apre la seconda strofa, il paesaggio cambia in modo radicale: dal freddo invernale, ci ritroviamo in una sorta di Paradiso Terrestre, in una "valle temperata", profumata di vegetazione, umida, al di sotto della linea della neve (quella neve che, nei versi iniziali, si scioglieva sotto gli zoccoli dei cammelli feriti). Ma neppure qui il poeta è esplicito: è indubbio che i Magi scendano in questa sorta di *locus amoenus* all'alba e in un tale Eden rigoglioso il clima sia temperato e dolce, grazie anche alla presenza di un ruscello. Un'ombra cala invece sulla simbologia del "water-mill beating the darkness" (v. 23), dei "three trees on the low sky" (v. 24), del cavallo bianco che "galloped away in the meadow" (v. 25).

È inevitabile fare un confronto fra i due scenari presentati, rispettivamente, nella prima e seconda parte del componimento, così come è inevitabile ricordare l'ammirazione di Eliot per

Dante. Se, dunque, nel primo caso prevale il buio, l'ambiente esterno è ostile e il paesaggio è cupo, successivamente i Magi diventano testimoni dell'alba, la "rinascita" del sole e, per slittamento semantico e in sintonia con la visione allegorica dantesca, della vita e di Dio stesso. Pur assumendo connotati positivi, però, la valle accogliente contiene elementi che "stonano" e la cui valenza non viene palesata. Ricollegandoci di nuovo alla Bibbia, è possibile interpretare, ad esempio, i tre alberi come "correlativi oggettivi" e profetici del futuro destino di Cristo. Come notato anche da A.L. Johnson,¹³ un ponte metaforico si istituisce qui con le tre croci sul Monte Calvario, preannunciando quindi la Crocifissione. Il viaggio continua:

Then we came to a tavern with vine-leaves over the lintel,
Six hands at an open door dicing for pieces of silver,
And feet kicking the empty wine-skins. (vv. 26-28)

La taverna presso la quale, a questo punto, i Magi si fermano si carica subito di un significato simbolico e religioso: lo stipite è coperto di pampini, le foglie della vite, pianta associata a Cristo e al suo sangue. Per contro, una sensazione sinistra è trasmessa dalle mani intente a giocare a dadi,¹⁴ nonché dai piedi scalcianti, immagini di individui disumanizzati, deturpati, ridotti quasi a pulsioni e movimenti. Essi sono indubbiamente ostili ai visitatori: le monete d'argento preannunciano infatti i trenta denari per

13. A.L. Johnson, "Journey of the Magi – Birth or Death?", in *Sign and Structure in the Poetry of T.S. Eliot*, Pisa, ETS, 1976, p. 177, secondo il quale "[...] the three trees (which bear no linguistic trace of vegetation) foreshadow the three crosses at Calvary".

14. L'indeterminatezza del valore simbolico che hanno sia il "water-mill" che batte il buio (v. 23), sia le "six hands" che giocano a dadi (v. 27) è suggerita da Eliot stesso nel saggio *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), London, Faber and Faber, 1970, p. 148: "[...] only a part of an author's imagery comes from his reading. It comes from the whole of his sensitive life since early childhood. Why, for all of us, out of all that we have heard, seen, felt, in a lifetime, do certain images recur, charged with emotion, rather than others? The song of one bird, the leap of one fish, at a particular place and time, the scent of one flower, an old woman on a German mountain path, *six ruffians seen through an open window playing cards* at night at a small French railway junction where there was a *water-mill*: such memories may have symbolic value, but of what we cannot tell, for they come to represent depths of feeling into which we cannot peer", (corsivi miei) come notato anche da Helen Gardner, cit., nota 1, p. 125. Per un'analisi dello stesso brano, in relazione alla poetica eliotiana, si veda Alessandro Serpieri, *T.S. Eliot. Le strutture profonde*, Bologna, il Mulino, 1973, pp. 20-22.

i quali Giuda tradì Gesù. È come se Eliot, eleggendo i Re Magi a narratori autodiegetici ne stratificasse i ricordi con segnali del futuro, mentre i Magi stessi sono incapaci di interpretare i vari “segni”. La mancata collaborazione degli individui della taverna è ribadita nel verso successivo: “But there was no information” (v. 29), dice rassegnato l’io narrante, cosicché essi dovettero continuare il cammino:

[...] and so we continued
 And arrived at evening, not a moment too soon
 Finding the place; [...] (vv. 29-31)

Dopo l’*enjambement* fra il verso 29 e il 30, che pare dilatare e scandire l’azione centrale, creando una sorta di *suspense*, ecco che i Magi arrivano finalmente alla meta: “not a moment too soon”, viene specificato, quasi a sottolineare come il loro camminare sia regolato, controllato da qualcuno, e ogni loro movimento registrato. “It was (you may say) satisfactory” (v. 31) conclude l’io narrante, deludendo platealmente le aspettative del lettore/ascoltatore attraverso un clamoroso *understatement*: il momento epifanico e salvifico diventa un “fuori scena”, un centro assente. “All this was a long time ago, I remember” (v. 32), recita il primo verso dell’ultima strofa: dal ricordo ellittico e mutilato del passato si passa bruscamente al presente, momento in cui l’io diventa “I” abbandonando le vesti della pluralità indistinta dei Magi, per esprimere direttamente, in prima persona, i propri pensieri, le proprie paure, i propri stati d’animo dopo il viaggio “funesto”.

And I would do it again, but this set down
 This set down
 This [...]. (vv. 32-34)

L’io che ricorda si dice pronto a compiere nuovamente il cammino, ma l’uso iterato dell’imperativo “set down” e del dimostrativo “this” creano una sospensione temporale atta a sottolineare l’importanza di quanto sta per esserci svelato e che dobbiamo evidentemente considerare:¹⁵

15. Secondo l’*Oxford English Dictionary*, “set down” significa tanto “considerare”

[...] were we led all that way for
 Birth or Death? There was a Birth, certainly,
 We had evidence and no doubt. (vv. 35-37)

Pur non nutrendo dubbi sulla natura miracolosa della visita, i Magi non possono fare a meno di ponderare i risvolti oscuri e contraddittori di un Evento di fronte al quale il linguaggio e l'esperienza umani rischiano di cortocircuitarsi:

[...] I had seen birth and death,
 But had thought they very different; this Birth was
 Hard and bitter agony for us, like Death, our death. (vv. 37-39)

Nell'arco di quattro versi (vv. 36-39) Eliot usa altrettante volte la parola "death" (due volte con l'iniziale maiuscola) e con la stessa frequenza la parola "birth" (tre volte con la maiuscola). Il viaggio biblico dei Magi diventa dunque metafora di una ricerca metafisica, di un confronto con la fine di un'epoca e l'inizio dell'era cristiana. È un viaggio alla ricerca della vera conoscenza. Essi partono per incontrare Gesù (il figlio di Dio che, incarnandosi, ci salverà dal Peccato e ci restituirà la Vita), ma nell'immediato trovano la morte, anzi, la Morte (quella dell'anima, più che del corpo). Intraprendono, così, il ritorno a casa, dove nulla avrà più l'aspetto della domesticità:

We returned to our places, these Kingdoms,
 But no longer at ease here, in the old dispensation,
 With an alien people clutching their gods. (vv. 40-42)

In bilico tra mondo pagano e mondo cristiano, essi non possono che abdicare e sperare nel superamento di un alienante interregno ("I should be glad of another death", v. 43). L'io avverte la dicotomia tra sé e il mondo in cui è tornato, vivendo una frustrazione tale da invocare l'autoannullamento. È con questo desiderio di una seconda morte (stavolta fisica oltre che spirituale) che si chiude il primo componimento degli *Ariel Poems*, i

quanto "mettere per iscritto", "explain or describe to oneself", o anche "to put on record", scrivere per spiegare e ricordare.

quali, come ben sottolinea Marta Bardotti, costituiscono “le testimonianze poetiche di questa fase purgatoriale dove la ricerca di una nuova dimensione interiore, aperta al riscatto e bisognosa del senso del trascendente, indugia sui temi dell’*alternativa* e della *scelta*”.¹⁶ Dopo *The Waste Land* e *The Hollow Men*, dopo la Morte (di un’umanità vacua) e la Nascita (di un nuovo sentimento e concetto di fede),¹⁷ anche Eliot si distaccherà da un mondo percepito come idolatro e privo di speranza per intraprendere un viaggio, tra la Vita e la Morte, verso la pace interiore e la verità della Fede.

3. “La adoración de los Magos”: *la fine del viaggio*

Se è vero, come accennavamo sopra citando lo stesso Eliot, che “a poem may be something larger than its author’s conscious purpose, and something remote from its origins”,¹⁸ non dobbiamo stupirci del fatto che Cernuda modifichi notevolmente la struttura stessa e l’argomentazione tematica di quello che è stato un effettivo ipotesto per *La adoración de los Magos*. Anche solo considerando la lunghezza dell’opera, si può notare come Cernuda ri-scriva Eliot dilatando il contenuto e dividendo “eliotianamente” il tutto in *cinque* parti, ognuna distinta da un titolo e da una prosodia propria.

Nella prima parte, “Vigilia”,¹⁹ scritta in endecasillabi sciolti, i protagonisti sono Melchiorre e, in un piccolo intervento, il Demonio. La seconda, intitolata “Los Reyes”, è composta in versi che variano da un minimo di 17 a un massimo di 27 sillabe: un tipo di metrica, quindi, più vicina alla prosa che alla lirica. Protagonisti sono qui tutti e tre i Re Magi: Baldassarre, Gaspare e

16. Marta Bardotti, “The Poetry of Recovery: considerazioni pre-liminari sugli *Ariel Poems* di T.S. Eliot”, *Soglie*, IV, 2, (Agosto 2002), p. 23 (corsivi miei).

17. Ricordiamo che questo primo componimento degli *Ariel Poems* è stato scritto nel 1927, anno cruciale nella vita di Eliot, che decise di convertirsi all’anglocattolicesimo e di prendere la cittadinanza inglese.

18. T.S. Eliot, “The Music of Poetry”, cit., p. 31.

19. Luis Cernuda, *La adoración de los Magos*, in *Poesía Completa*, cit., pp. 298-308. A questa edizione si riferiranno le successive citazioni.

Melchiorre dialogano fra loro, secondo questo ordine di apparizione, anche se, alla fine, viene omessa la battuta di Melchiorre. La terza parte, “Palinodia de la esperanza divina”, in versi liberi (di dodici, undici, sedici sillabe) si focalizza sul “noi” plurale che accomuna e rappresenta tutti e tre i pellegrini. La quarta parte, “Sobre el tiempo pasado”, è composta di alessandrini regolari ed è affidata a un “io” anonimo, un pastore che ricorda fatti passati relazionati alla venuta dei Magi e che racconta la “fine” di questi ultimi. La quinta parte, intitolata semplicemente “Epitafio”, è scritta in endecasillabi, dodecasillabi e settenari a questi alternati ed è gestita da una “voce” impersonale che commenta la morte dei Magi, riassumendo il senso profondo della loro “avventura” terrena.

Come è facile dedurre, la divisione in cinque parti del componimento richiama sia l’impianto di *The Hollow Men*, *The Waste Land* e dei *Four Quartets*, sia il teatro classico elisabettiano. Traduttore di Shakespeare, Cernuda non si accontenta di usare la tecnica del “monologo drammatico”, ammirata pure in Eliot e mutuata da Browning, ma in questo caso tenta di “drammatizzare” l’esperienza dei Magi, di farli dialogare tra loro, dinamicizzando quanto narra il “we” di *Journey of the Magi* e “disponendo” i tre Re come attori sul palcoscenico. L’organizzazione formale lascia, dunque, intravedere come Cernuda ri-sciva Eliot “esplicitando” il contenuto e spiegando più di quanto dica (o lasci intuire) l’io narrante nel testo-modello.

Prima, però, di fare un confronto (anche linguistico) tra le due opere, cerchiamo di analizzare i versi di Cernuda in relazione a un quadro generale, partendo da “Vigilia”, titolo che rimanda sia al momento dell’attesa, sia a quello dell’avvento di Cristo: siamo, cioè, alla vigilia della venuta sulla terra del Dio cristiano, fattosi carne attraverso Gesù. È Melchiorre a parlare in prima persona (come viene esplicitato da una didascalia, in accordo all’impianto teatrale): “La soledad. La noche. La terraza”, recita il primo verso. Ecco come la poesia cernudiana, non diversamente da quella di Eliot, riesca a comunicare una sensazione o evocare un paesaggio (tanto interiore quanto esterno) in modo incisivo e attraverso un uso sapiente del *common speech*. Il locutore è immerso nella notte e si trova, solo, su una terrazza.

I versi successivi ne chiariscono lo stato d'animo "proiettandolo" nelle descrizioni del luogo (vv. 2-3): "La luna silenciosa en las columnas. / Junto al vino y a las frutas, mi cansancio".

Dal paesaggio esterno (le colonne, ad esempio, richiamano l'architettura orientaleggiante) l'obiettivo non tarda a spostarsi su quello interno, in cui l'abbondanza e l'agio si accompagnano ad un senso di stanchezza, di transizione o decadenza:

Todo lo cansa el tiempo, hasta la dicha,
Perdido su sabor, después amarga,
Y hoy sólo encuentro en los demás mentira,
Aquí en mi pecho aburrimiento y miedo. (vv. 4-7)

È un Melchiorre meditabondo che Cernuda presenta nei primi versi: amareggiato, solo e stanco, egli nota l'azione distruttrice e inarrestabile del tempo, che consuma e corrode anche la "felicità" e la "buona sorte". Come Amleto, il Magio si rende conto che "negli altri" non c'è che "menzogna"; posseduto da una sorta di *spleen* baudelairiano, nel proprio petto trova solo "noia e paura". Attraverso la "maschera" del Re (vv. 8-9), anche Cernuda pare esprimere le proprie paure e incertezze: "Si la leyenda mágica se hiciera / Realidad algún día".

Il contrasto che permea tutta l'opera del poeta spagnolo, ossia la tensione tra la "realidad" e il "deseo"²⁰ si colora, in questo caso, di un'aura mitica e mistica: egli vede nei Magi delle figure simboliche e quasi senza tempo, uomini che, come lui, si appellano alla forza del desiderio e dell'immaginazione e sperano che, prima o poi, il sogno si faccia realtà. Il segno luminoso tanto atteso è:

La profética
Estrella, que naciendo de las sombras
Pura y clara, trazara sobre el cielo,
Tal sobre faz etíope una lágrima,
La estela misteriosa de los dioses. (vv. 10-14)

Si noti come l'aggettivo sia elevato a contenuto di un intero

20. *Realidad y deseo* è il titolo scelto dal poeta per il *corpus* della sua produzione lirica.

verso e come la stella venga qualificata, attraverso una similitudine antropomorfica, quale lacrima che riga un volto etiope. Cernuda evoca il contrasto cromatico tra la lucentezza della stella (associata a quella della lacrima) e l'oscurità da cui essa nasce (associata a quella della pelle della donna africana), ri-scrivendo, questa volta, i due versi di Shakespeare: "It seems she hangs upon the cheek of night / As a rich jewel in an Ethiop's ear".²¹ Significativamente, non si parla ancora di un Dio, ma di "dioses", a suggerire come l'uomo non sia in grado di definire e codificare il momento miracoloso dell'intersezione tra il terreno e il trascendente. Nonostante ciò, la stella cometa provoca ansia e desiderio in Melchiorre, poiché egli sa che dove essa conduce, ci sarà la verità divina. Possiamo ipotizzare, in termini eliotiani, che la stella sia il "correlativo oggettivo" della conoscenza di Dio e, quindi, della vita e della morte:

¿Será la magia,
 Ida la juventud con su deseo,
 Posible todavía? Si yo pienso
 Aquí, bajo los ojos de la noche,
 No es menor maravilla; si yo vivo,
 Bien puede un Dios vivir sobre nosotros. (vv. 17-22)

Qui si nota come l'*enjambement* crei *suspense* e spezzi il periodo: da un lato si mette in evidenza la centralità del termine "magia", dall'altro, e grazie all'inciso, vengono messe sullo stesso piano la gioventù e il desiderio. È come se, per Cernuda, la possibilità di assistere all'evento miracoloso fosse ipotizzabile solo se si è (o ci si sente) ancora giovani, quindi, colmi di desiderio. Il Magio, invece, si mostra scettico: alla domanda seguono una serie di ipotetiche: "Se penso, qui, sotto gli occhi della notte, non è minor meraviglia; se io vivo può giustamente vivere un Dio sopra di noi". Melchiorre non è Cartesio e lascia spazio ad una possibilità d'ordine religioso: evidentemente esiste un Dio

21. William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, I, 5., vv. 44-45, in *William Shakespeare. The Complete Works*, ed. by Stanley Wells *et al.*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 343. Per un'analisi di questi versi si veda Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 86-87 e 117.

che sta sopra tutti gli uomini. Eppure, l'ipotesi dell'esistenza di Dio non dà al momento sicurezza, né pace interiore, ma genera una nuova considerazione, stavolta di segno totalmente pessimista: "Mas nunca nos consuela un pensamiento, / Sino la gracia muda de las cosas" (vv. 23-24). A questo proposito, non possiamo non dirci totalmente d'accordo con quanto afferma Philip Silver: "Ningún otro poeta español ha sido tan explícito como Cernuda en su denuncia del cristianismo";²² di certo, questa è una delle frasi più scettiche dell'intero componimento: "mai ci consola un pensiero"; la ragione non ci permette di percepire la presenza reale di un Dio; non ci resta altro che la "grazia muta delle cose".

L'io lirico prosegue, evocando per contrasto le "tentazioni" terrene: la dolcezza della notte, la natura in tutta la sua bellezza (sembra qui scomparso il "cansancio" interiore e pessimista dei primi versi). Cose (un fiore), profumi (l'aroma del nardo) e suoni (lo scorrere delle acque) risvegliano i sensi e, con un effetto sinestesico, attivano vista, olfatto, tatto. Sono proprio i sensi a far tornare in vita, per un momento, la "dulzura juvenil", cioè il periodo in cui, nella poetica cernudiana, l'uomo appare ancora guidato dal desiderio.

Así al tiempo sin fondo arroja el hombre
 Consuelos ilusorios, penas ciertas,
 Y así alienta el deseo. Un cuerpo solo,
 Arrullando su miedo y su esperanza,
 Desde la sombra pasa hacia la sombra. (vv. 31-35)

Dalla percezione del desiderio si torna a considerazioni d'ordine filosofico, stavolta sviluppate in un'ottica più generale, come a voler abbracciare l'umanità. Il tempo (altra "ossessione" cernudiana, insieme al desiderio) è qui presentato come un "luogo vuoto", che l'uomo riempie di consolazioni (sempre illusorie) e di pene (sempre certe). Questo luogo è la sola dimensione che egli, in quanto mortale, può occupare, e si fa scenario tanto di frustrazione quanto di "deseo" (essendo l'unico ambito in cui il

22. Philip Silver, *De la mano de Cernuda. Invitación a la poesía*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 51.

desiderio si alimenta e “respira”). Il tempo, vasto contenitore ontologico in cui riversiamo le nostre paure e in cui “alleniamo” i nostri desideri, è “sin fondo”, senza inizio né fine, richiamando implicitamente il primo dei *Four Quartets*: “What may have been and what has been / Point to one end, which is always present”²³. In un tale contesto, è facilmente deducibile che il “corpo solo” che dall’ombra passa all’ombra e, nel percorrere questo movimento ciclico, colla paura e speranze, altro non sia che l’umanità tutta. “Mas tengo sed” (v. 36), dice Melchiorre, ponendo in primo piano i desideri del corpo e subordinando, per un attimo, quelli dell’anima. Cernuda sembra qui seguire un andamento musicale, una melodia del “contrappunto” in cui, analogamente alle variazioni caratterizzanti i *Quartetti* eliotiani, si alternano toni cupi e sereni, il tema del “deseo” e quello del “tiempo”, inteso sia come categoria astratta, sia come reminiscenza personale. Il Magio assetato evoca gli oggetti (il vino e la frutta dei primi versi) del suo desiderio, fino a rivolgersi direttamente a Dio, in una preghiera che è quasi una supplica:

Señor, danos la paz de los deseos
Satisfechos, de las vidas cumplidas,
Ser tal la flor que nace y luego abierta
Respira en paz, cantando bajo el cielo
Con luz de sol, aunque la muerte exista:
La cima ha de anegarse en la ladera. (vv. 42-47)

Ecco cosa egli chiede a Dio: “la pace dei desideri soddisfatti” (ritorna, ossessiva, la parola-chiave “deseos”). Il sogno di Melchiorre pare coincidere con quello di Cernuda, come emerge in un brano delle *Variaciones sobre tema mexicano* (una sua raccolta di poemi in prosa del 1952), dal titolo “Alborada en el Golfo”:

Vivir siempre así. Que nada, ni el alba, ni la playa, ni la soledad fuesen tránsito para otra hora, otro sitio, otro ser. ¿La muerte? No. La vida todavía, con un más acá y un más allá, pero sin rimordimientos ni afanes.

23. T.S. Eliot, “Burnt Norton”, I, vv. 9-10, in *Four Quartets* (1942-43), London, Faber and Faber, 1944, p. 7.

*Y entre antes y luego, como entre sus dos valvas la perla, este momento irisado y perfecto. Ahora.*²⁴

Essere se stessi, dentro il tempo, ma senza l'ossessione del desiderio irrealizzato, né con la paura del "prima" e del "dopo": vivere l' *hic et nunc*, "aunque la muerte exista". Cernuda agogna la pace dei "desideri compiuti", conscio dell'azione devastante del tempo e della presenza costante della morte. E ai desideri frustrati oppone, con Melchiorre, il fiore "che respira la pace e canta sotto il sole" e, insieme, l'"ahora", il momento "irisado y perfecto" in cui il tempo svanisce²⁵ o si eternizza. È dopo la preghiera di Melchiorre che si innesca il colpo di scena di stampo teatrale allorché, all'improvviso, interviene il Demonio con una sua personale anti-preghiera: "Gloria a Dios en las alturas del cielo, / Tierra sobre los hombres en su infierno" (vv. 48-49).²⁶

Se il primo verso cita il Vangelo, il secondo ribalta il senso della lode e costruisce un "mondo alla rovescia", in cui gli uomini si profilano come "morti in vita", già dannati. Subito dopo Melchiorre riprende la parola, ma non sembra aver udito il Demonio:

Sin que su abismo lo profane el alba,
Pálida esta la noche. Y esa estrella
Más pura que los rayos matinales,
Al dar su luz palpita como sangre
Manando alegremente de la herida. (vv. 50-54)

Ritorna la "notte" del primo verso e, all'improvviso, appare la

24. Luis Cernuda, *Variaciones sobre tema mexicano*, in *Poesía completa*, cit., p. 649 (corsivi miei).

25. Si può notare, sin da ora, come questa concezione "atemporale" del tempo ricordi "The point of intersection of the timeless / With time" in "The Dry Salvages", V, vv. 19-20, in *Four Quartets*, cit., p. 32.

26. La figura del Demonio diventa protagonista nel componimento *Noche del hombre y su demonio* (1942), in *Poesía completa*, cit., pp. 366-70, in cui Cernuda costruisce il dialogo tra i due personaggi anche per riflettere sul significato del suo ruolo di poeta ("Ha sido la palabra tu enemigo: / Por ella de estar vivo te olvidaste", afferma il Demonio ai vv. 41-42). Per una puntuale analisi del componimento si veda Norbert von Prellwitz, "Luis Cernuda: el culto a la palabra. Lectura de *Noche del hombre y su demonio*", in *I mondi di Luis Cernuda*, cit., pp. 73-84.

stella tanto attesa. Curiosamente, però, non viene detto né come, né in quale preciso momento essa faccia la sua comparsa (si noti la congiunzione “Y” inserita subito dopo il punto), anche se viene sottolineata la sua lucentezza. D’altro canto, l’immagine quasi grottesca del sangue che sgorga “alegremente” dalla ferita chiama nuovamente in causa i temi della paura e della morte, al punto che la “profetica stella”, più che motivo di gioia, appare un segno di oscuri presagi. Nell’ultima strofa, Melchiorre ordina ai sudditi di accendere roghi sui monti per comunicare l’evento miracoloso; smessi i panni del filosofo, egli veste quelli del profeta, dopodiché si prepara al viaggio periglioso: “Al alba he de partir. Y que la muerte / No me ciegue, mi Dios, sin contemplarte” (vv. 61-62).

Nella seconda parte, “Los Reyes”, si assiste a un cambiamento di scena. L’azione coinvolge ora tutti e tre i Magi, rivelandone il personale punto di vista. Il primo a prendere la parola è Baldassarre, il quale presenta le difficoltà incontrate nel corso del viaggio seguendo la scia della stella, associata ad immagini che Cernuda sembra mutuare dall’opera di Eliot. Evidente è lo sconforto di chi ora parla, soprattutto se viene messo a confronto con le incitazioni di Melchiorre: incerto è il viaggio, così come “incierta” è la stella che li guida, al punto da compromettere tragicamente il significato della missione. Si giunge così ai versi più pessimisti, che chiosano lapidariamente la filosofia del Re Magio (oltre che, in parte, quella del poeta): “Buscamos la verdad, aunque verdades en abstracto son cosa innecesaria, / Lujo de soñadores, cuando bastan menudas verdades acordadas” (vv. 69-70).

Contro il volere di Melchiorre (il più fedele e filosofico dei tre Magi), Baldassarre afferma l’inutilità della ricerca della Verità assoluta quando bastano “piccole verità sensate”: il mondo non si confà al profeta, ma al “ductil sofista” (v. 72) che vi si adatta senza troppe complicazioni e vane speranze: la guerra, le carceri e la schiavitù sarebbero cose naturali, mentre “la verdad es sueño, menos que sueño, / humo” (v. 74). Dal sofista Baldassarre si passa poi a Gaspare, il cui intervento si apre con l’enumerazione delle meraviglie del fenomenico (il giardino, i fiori, l’acqua svelta, il canto degli uccelli). Già da questo momento si può notare come al fedele Melchiorre e allo scettico Baldassarre, si

accompagni Gaspare nel ruolo dell'epicureo materialista, amante della natura e dei piaceri, pronto ad accettare e ad accontentarsi del soddisfacimento dei desideri carnali e terreni: "Esto es la vida: ¿que importan la verdad o el poder junto a esto? / Vivo estoy. Dejádme así pasar el tiempo en embeleso" (vv. 85-86).

Dopo questa affermazione, Melchiorre interviene per la prima volta in "Los Reyes", per riportare ordine e autorità e stabilire un giusto equilibrio tra i due opposti atteggiamenti di Baldassarre e Gaspare: "No hay poder sino en Dios, en Dios sólo perdura la delicia" (v. 87). Triste sarà la sorte degli "ambiciosos" e del "lujurioso": le torri del primo, che sfidano il cielo, diventeranno pasto dell'uragano; i baci e i morsi del secondo saranno solo "espasmo tras espasmo", senza raggiungere mai il piacere agognato. Di qui la provocatrice domanda: "¿Por qué os doléis, oh reyes, del poder y la dicha que atrás quedan?" (v. 93). Melchiorre, come Ulisse, chiama a raccolta i compagni, provando ad infondere in loro la speranza e lo stimolo alla ricerca epistemologica: "Abandonad el oro y los perfumes, que el oro pesa y los aromas aniquilan. / Adonde brilla desnuda la verdad nada se necesita" (vv. 97-98).

Il locutore, come Cristo, mette qui in guardia dalle tentazioni e si sforza di configurare un Eden di pace interiore in cui la verità, finalmente, risplenda "desnuda". La disputa si chiude tuttavia in modo opposto a quello da lui desiderato: Baldassarre risponde sdegnato riaffermando la forza del proprio regno; Gaspare ribatte altrettanto altezzosamente, confermando che "Son más dulces los efímeros gozos" (v. 102). Melchiorre, "voce" che acquista corposità e vigore, come se si assistesse ad una rappresentazione teatrale, reagisce in modo virulento, chiamandoli "Locos enamorados de las sombras" (v. 103) e ricordando loro il potere della stella divina, la paura del peccato e la forza di Dio, cose dinanzi alle quali "soberbia o lujuria" sarebbero nulla.

La parte finale de "Los Reyes" si caratterizza per un epilogo ironico: mentre Baldassarre si augura che la "verità" di Melchiorre possa permettergli di erigere "un gran imperio" (v. 106), Gaspare spera che essa "como primavera, abra rojos deseos" (v. 107). In altre parole, permane un clima di incomunicabilità e di chiusura dell'individuo in una dimensione a lui familiare, apparentemente irrinunciabile.

La terza parte, “Palinodia de la esperanza divina”, è quella centrale dal punto di vista sia “topografico” (corrisponderebbe al terzo atto di un dramma, quello in cui l’intreccio si avvia verso lo scioglimento finale), sia contenutistico, focalizzandosi sul momento della fine del viaggio e dell’incontro con Gesù. Eppure, sin dal titolo avvertiamo il tono antifrastico del testo, in quanto il termine “palinodia” chiama in causa la ritrattazione pubblica di idee precedentemente sviluppate su Dio e la divinità. A parlare è il “nosotros” plurale dei Magi (lo stesso “we” di *Journey of the Magi*), e di stampo eliotiano appaiono le immagini che Cernuda utilizza per oggettivare le difficoltà incontrate nel viaggio. Il tono dei Magi è salmodiante e amareggiato; essi sembrano destinati all’insuccesso, anche se, dopo poco, il miracolo si sarebbe loro manifestato:

Cuando tras de la noche larga la luz vino,
 Irisando la escarcha sobre nuestros vestidos,
 Faltas de convicción las cosas escaparon
 Como en un sueño interrumpido. (vv. 115-18)

L’io plurale registra gli effetti che la stella ha sui protagonisti e sul paesaggio: essa deposita una sovrannaturale “escarcha” sui vestiti degli uomini, trasformando la realtà in un’immagine allucinata e fantasmagorica. Le cose sembrano scappare via, “faltas de convicción”, come in sogno.

La seconda strofa enfatizza nuovamente l’ostilità dello scenario in cui si svolge il cammino, finché i Magi non intravedono da lontano una capanna. “Dimos el alto. Todos descabalgaron” (v. 136): con questo semplice verso viene preannunciato l’Evento, come a prepararci a “vedere” Dio con i Magi: “Al entrar en la choza, refugiados / Una mujer y un viejo sólo hallamos” (vv. 137-38). Se questa fosse la conclusione del componimento, l’attesa dello spettatore-lettore sarebbe delusa e il viaggio perderebbe il suo significato allegorico. Invece di vedere Gesù affiancato da Maria e Giuseppe, i Magi, almeno per il momento, trovano solo una donna e un vecchio, rifugiatisi nella capanna. Giocando sulla *suspense* e sull’effetto miracoloso della sorpresa, Cernuda riprende la narrazione: “Pero alguien más había en la cabaña: /

un niño entre sus brazos la mujer guardaba” (vv. 139-40).

Le speranze sembrerebbero soddisfatte: Gesù c'è, anche se all'inizio non si vede. E qui giungiamo finalmente all'epilogo del viaggio all'insegna dell'incontro con la divinità, anche se l'esito sarà ancora più cupo rispetto a quello dei Magi descritti da Eliot:

Esperamos un dios, una presencia
Radiante e imperiosa, cuya vista es la gracia,
Y cuya privación idéntica a la noche
Del amante celoso sin la amada.
Hallamos una vida como la nuestra humana,
Gritando lastimosa, con ojos que miraban
Dolientes, bajo el peso de su alma,
Cosecha que la muerte ha de segarla. (vv. 141-49)

I pellegrini si aspettavano la luce divina che “illumina” l'uomo donandogli la “grazia” e che, quando viene a mancare, lascia dietro di sé un'oscurità simile alla “notte dell'amante geloso senza l'amata” (metafora tra le più “tradizionalmente” romantiche di Cernuda). La creatura al loro cospetto appare, invece, semplicemente un bambino che piange con occhi dolenti, rivolti al suolo, il “basso” cui, da ora in poi, è confinata la sua anima, mortale come la loro, anch'essa soggetta all'azione devastante e tagliente della morte. Tra i verbi “esperar” e “hallar” (il primo dei quali indica la speranza stessa, mentre il secondo, “trovare”, suggerisce la presa di coscienza, e dunque, la fine della ricerca – o *quest* mistica – dei Magi) si condensano i termini della dialettica cernudiana, la natura meditativa della sua poesia e la frustrazione interiore connessa alla realizzazione del divario esistente tra uno “sperare” nel compimento del “deseo” e un “verificare” l'ostica resistenza della “realidad”.

Se i Magi eliotiani credono fundamentalmente alla nascita di Gesù (anche se nutrono dubbi circa gli effetti della prospettiva salvifica sulla loro stessa vita), quelli di Cernuda sprofondano nell'ateismo:

Pero ninguno
De nosotros su fe viva mantuvo,
Y la verdad buscada sin valor quedó toda,
El mundo pobre fue, enfermo, oscuro (vv. 152-55).

La perdita di una fede solo prefigurata è compensata dal ricordo e dal rimpianto di un'esistenza pagana: i Magi ricordano con amarezza le proprie corti sfarzose, le guerre e i corpi profumati dei giovani, le sale tiepide, il riposo nei giardini, ossia, tutto quello che si sono lasciati alle spalle per seguire la stella, ora oggetto di abiura: "Y quisimos ser hombres sin adorar a dios alguno" (v. 160).

La quarta parte, intitolata "Sobre el tiempo pasado", è narrata da un pastore che, in prima persona, rievoca l'impresa dei Magi, i quali passarono per quelle strade desolate, quando lui era giovane. Il pastore ricorda lo scintillio degli abiti dorati, ma soprattutto la stanchezza disegnata sui loro volti, dietro il cui sguardo "dormía una pregunta triste" (v. 186). A partire dalla quinta strofa, riviviamo, quindi, l'esperienza del viaggio filtrata dal punto di vista soggettivo di uno spettatore introiettato nel testo, il quale non si limita ad osservare, ma esprime giudizi:

Eran reyes que el ocio y el oro enloquecieron,
En la noche siguiendo el rumbo de una estrella,
Heraldo de otro reino más rico que los suyos. (vv. 185-87).

Secondo questa successiva interpretazione, sarebbe stato per la sete di potere, più che per la fede, che i Magi intrapresero il loro viaggio, accecati dal miraggio dell'opulenza. Con un avvertativo ancora una volta eloquente, il "testimone" contrappone al primato del materialismo la povertà di Maria e di Giuseppe, "[...] una mujer y un hombre sin hogar ni dineros" (v. 191). Se ai Magi, Gesù apparve come un bambino che piange, abbandonato, per il pastore egli è un "niño blanco y débil" (v. 192) che l'alba regala ai due poveri genitori (neppure ora, dunque, pare concretizzarsi la valenza mistica). Nella scena dell'incontro, a gridare e piangere non sarebbe stato Gesù, ma gli animali che si trovavano nella capanna. Anzi, secondo il pastore "Al entrar en la choza descubrieron los reyes / la miseria del hombre de que antes no sabían" (vv. 195-96): i Magi, abituati al lusso, avrebbero preso coscienza della miseria umana solo entrando nella capanna, per poi incamminarsi sulla via del ritorno "come chi scappa". In realtà, il pastore non sa per certo quale sia stata la loro

fine, ma si elegge a “messaggero” di ciò a cui non ha personalmente assistito:

Gentes en los mercados hablaron de los reyes:
 Uno muerto al regreso, de su tierra distante;
 Otro, perdido el trono, esclavo fue, o mendigo;
 Otro, a solas viviendo, preso da la tristeza. (vv. 201-04)

Siamo alla fine del percorso e alla conclusione (tragica) della traiettoria esistenziale dei Magi: a detta dei mercanti, uno di loro morì lontano dalla propria terra, un altro diventò schiavo o mendicante, e il terzo ancora vivrebbe immerso nella solitudine. È come se Dio si fosse vendicato del loro orgoglio e del mancato riconoscimento di Cristo, anche se il narratore non si sbilancia in ipotesi definitive. L'ultima strofa sembra addirittura contraddire quanto sperimentato dai Magi: “Buscaban un dios nuevo, y dicen que le hallaron” (v. 205 – in realtà dai versi precedenti si era evinto che fosse proprio il *non* trovare un Dio ad allontanarli dalla conversione). Il pastore conclude: “Yo apenas vi a los hombres; jamás he visto dioses” (v. 206), con un'eco eliotiana a cui si accennerà in seguito.

L'ultima parte, come si è anticipato, “fa parlare” direttamente l'epitaffio scritto presumibilmente sulla tomba dei Magi (sorta di ulteriore ri-scrittura): “La delicia, el poder, el pensamiento / Aquí descansan. Ya la fiebre es ida” (vv. 209-10). Nei primi tre lessemi è inevitabile scorgere ciò che ha contraddistinto, rispettivamente, i protagonisti: la “delizia” richiama Gaspare (l'epicureo); il potere rimanda a Baldassarre (il sofista); il pensiero si associa a Melchiorre (il filosofo che dubita prima di farsi credente): “Buscaron la verdad, pero al hallarla / No creyeron en ella” (vv. 211-12).

L'errore dei Magi è tutto compreso in questi due versi: si tratta del loro mancato riconoscimento della verità, cosicché la morte finisce per profilarsi — in sintonia con il binomio *Birth/Death* nel testo eliotiano — come un contro-effetto “naturale” ed immediato della nascita del Salvatore, annunciatore di un messaggio per loro incomprensibile:

Ahora la muerte acuna sus deseos,
 Saciándolos al fin. No compadezcas

su sino, más feliz que el de los dioses
Sempiternos, arriba. (vv. 213-16)

L'epitaffio si rivolge direttamente al lettore: gli dice di "non compatire il loro destino", ora i Magi vivono "fra gli dèi eterni", "arriba", ma la visione pessimistica di Cernuda impedisce di dare un'interpretazione totalmente positiva di questi versi. Insomma, il viaggio dei Magi, intravisto nella Bibbia, da un Eliot convertito nell'esperienza del pellegrino che attraversa il Purgatorio e si domanda se il viaggio portò alla "Vita" o alla "Morte", si conclude con Cernuda in un epitaffio che sembra rassicurarci sulla felicità ultraterrena dei Magi stessi. Nel paragrafo seguente cercherò di indagare perché questo viaggio, in realtà, si risolve in un fallimento e in quali aspetti Cernuda riprende Eliot, distaccandosene proprio per quanto concerne la fine del viaggio.

4. *Il senso di una Fine*

Ed essi, udito il re, partirono. Ed ecco, la stella che avevano veduto in oriente li precedeva finché, giunta sopra il luogo dov'era il bambino si fermò. Vedendo la stella, essi si rallegrarono di una gioia assai grande, ed entrati nella casa videro il bambino con Maria sua madre e prostratisi lo adorarono, quindi, aperti i loro tesori, gli presentarono in dono, oro, incenso e mirra. Avvertiti poi in sogno di non ritornare da Erode, per un'altra via tornarono al loro paese (Mt 2, 9-12).²⁷

Dopo aver analizzato i testi, possiamo evidenziare i versi in cui, effettivamente, Cernuda sembra citare (o parafrasare) Eliot, in modo da mettere in luce anche le differenze connesse alle diverse posizioni (ideologiche e religiose) dei due poeti. Cernuda si ispira ad Eliot soprattutto nelle parti dedicate al viaggio: in "Los Reyes", Baldassarre ricorda i primi versi di *Journey of the Magi* quando definisce i Magi stessi "pastores nómadas", che si spostano "cuando hiera la espada del invierno", ossia in "The very dead of winter" (v. 5). Egli dice poi che si accamparono vi-

27. Da *La Bibbia concordata*, Milano, Mondadori, 1968, p. 1661.

cino a “alguna ciudad muerta, / donde aullan chacales”, in una sorta di *Waste Land* che si presenta con “[...] the cities hostile and the towns unfriendly / And the villages dirty [...]” (*Journey of the Magi*, vv. 14-15).

Ancora più evidenti sono i richiami nell'*incipit* di “Palinodia de la esperanza divina”, quando il “noi” plurale descrive le difficoltà incontrate lungo il cammino: “Era aquel que cruzábamos, camino / Abandonado entre arenales, / Con una higuera seca, un pozo, y el asilo / De una choza desierta bajo el frío”. Il passo fa pensare al paesaggio cupo e al clima freddo caratterizzanti ancora i primi versi della poesia di Eliot. “Padecíamos hambre, gran fatiga” è quasi una parafrasi di “A hard time we had of it” (v. 16). La presenza del modello si percepisce anche durante la fase del rimpianto e del ricordo della patria perduta: “Añoramos nuestra corte pomposa, las guerras, las luchas / O las salas templadas, los baños, la sedosa / Carne propicia de cuerpos aún no adultos” sono versi modulati su: “There were times we regretted / The summer palaces on slopes, the terraces / And the silken girls bringing sherbet” (vv. 8-10).²⁸ Nella quarta parte, “Sobre el tiempo pasado”, l’espressione con la quale il pastore ammette: “Yo apenas vi a los hombres, jamás he visto dioses” ricorda l’inizio del terzo dei *Four Quartets*: “I do not know much about gods [...]”.²⁹ I richiami a quest’opera di Eliot non sono casuali, come conferma indirettamente un’intervista, rilasciata a Cambridge nel 1945, in cui Cernuda ha affermato: “Creo que Eliot es sin duda el más grande de todos (los poetas ingleses actuales) y uno de los grandes poetas del mundo. Especialmente su última obra, *Cuatro Cuartetos* (“Four Quartets”) es de una transcendencia extraordinaria y es en ella donde Eliot se ha logrado mejor desde el punto de vista del lenguaje”.³⁰ Non si può che

28. La raffigurazione del paesaggio ostile è ancora più esplicita in Cernuda: se Eliot descrive i cammelli feriti e inquieti, gli spostamenti durante la notte tra città nemiche e sporche, la taverna in cui ai Magi è negata ogni informazione, Cernuda precisa che il campo di fichi dove essi si fermano è arido, che sono costretti a mangiare uva acida (ricordando le “wine-leaves” sullo stipite della taverna), che le capre al pascolo nei dintorni sono magre.

29. T.S. Eliot, “The Dry Salvages”, I, v. 1, in *Four Quartets*, cit., p. 25.

30. Cfr. Fernando Ortiz, “Eliot en Cernuda”, in *Vuelta*, n. 124 (Marzo 1987), pp. 33-38.

convenire sul fatto che “there are more echoes of Eliot than of any other single English poet in Cernuda’s work, both in poetry and in criticism”.³¹

La loro tecnica fondamentale è la stessa: quella del monologo drammatico, anche se Eliot adotta il plurale “we”, che diventerà “I” solo nell’ultima parte del componimento, mentre Cernuda alterna i vari “Yo” dei Magi che parlano, ricordando il viaggio verso Betlemme, in un intreccio dialettico di diversi punti di vista proiettati “sulla scena”. Si pensi a quando Baldassarre e Gaspare si mostrano ostili all’idea di Melchiorre di partire subito in nome della fede, oppure all’intervento improvviso (una sorta di *coup de théâtre*) del Demonio mentre Melchiorre prega Dio e contempla la stella cometa. Altri esempi eloquenti si riscontrano nello stacco (quasi cinematografico) tra una strofa e l’altra nella terza parte, quando i Magi si avvicinano alla capanna, ma, inizialmente, vedono solo Maria e Giuseppe, così come nella narrazione retrospettiva del pastore, testimone muto in gioventù della venuta dei Magi. Se in Eliot il contenuto è palesemente espresso in modo più ellittico, dal punto di vista prosodico le analogie riaffiorano: il ritmo della frase tende a prevalere su quello stringente del verso (un indizio è l’uso frequente dell’*enjambement*), il quale ha a sua volta una lunghezza variabile (che in Cernuda si estende da un minimo di 7 a un massimo di 27 sillabe).

Una differenza macroscopica si rintraccia nel titolo: se Eliot si concentra di più sul *journey*, sul momento del viaggio verso il Dio incarnato, Cernuda sottolinea il momento della *adoración*, dell’incontro con la divinità. L’uno narra i fatti *a posteriori*; l’altro impiega 108 versi per scandagliare i dubbi e le paure dei Magi prima dell’impresa, presentata solo nella terza parte. Eliot, inoltre, non cita mai la stella cometa, che nel componimento del poeta spagnolo assume un’importanza centrale: è, infatti, grazie ad essa che Melchiorre deduce: “He de partir”, ed è la stella che indicherà il luogo in cui “Ha de encarnarse la verdad divina”.

31. Brian Hughes, *Luis Cernuda and The Modern English Poets*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988, p. 165 (per altri prestiti o echi eliotiani si veda, in particolare, il capitolo 4, pp. 157-200).

Un altro “vuoto” colmato riguarda il destino dei Magi, comunicato attraverso l’epitaffio. Eliot è insomma più enigmatico ed ermetico, come ribadisce Piero Boitani in relazione a “Marina”, un altro degli *Ariel Poems*: “Eliot rende la poesia *deliberatamente* più enigmatica della Scrittura: la sua ri-scrittura si vuole, per essere evocativa, elusiva ed ermetica”.³²

Se è vero, quindi, che entrambi i poeti sono ossessionati dai temi del tempo, dell’essere e della conoscenza, visti “en la órbita de lo sagrado”, e che si impegnano a sanare la “*división radical del Ser*”³³ tra un “Essere sempre” e un “Esistere *hic et nunc*”,³⁴ d’altro canto Cernuda si distacca dal modello nel modo di ricomporre questa scissione. La storia dei Magi, in ogni caso, fornisce loro un palinsesto su cui costruire un “mito della Fine”. Il viaggio ha un fine e una fine ben precisi: l’incontro (nell’Esistere) con Dio (l’Essere), il *point of intersection* del tempo (fenomenico) con l’eterno (noumeno).

La questione è come accordare *chronos* e *kairos* sotto l’orbita del sacro; ossia, nei termini di Frank Kermode, come riconciliare il “tempo che passa” con “la stagione”, con “uno spazio di tempo ricolmo di significati, che ha un significato proprio perché questo significato deriva dall’idea della fine”.³⁵ È chiaro che

32. Piero Boitani, *Ri-Scritture*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 188 (corsivo mio). Si veda anche Marta Bardotti, “Shakespearean Echoes in T.S. Eliot’s *Marina*”, in *A Wrestle with Meaning. Studi sulla poesia di T.S. Eliot*, a cura di Roberta Ferrari e Giulia Pissarello, Pisa, ETS, 1998, pp. 85-112.

33. Fernando Ortiz, cit., p. 34.

34. Così si esprime C.G. Bellver, in relazione ai due poeti: “Driven not so much by escapism as by a desire for truth, both poets look to worlds they consider superior to the one we live in. They seek an omnipotent, universal existence residing *beyond the dimensions of time and space*” (“Luis Cernuda and T.S. Eliot: A Kinship of Message and Motifs”, in *Revista de estudios hispánicos*, XVII, n. 1, [Gennaio 1983], p. 112, corsivi miei).

35. Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Sansoni, 2004, p. 43. A proposito dello stesso nodo si veda Alessandro Serpieri, cit., p. 240: “Intento a cercare una via d’uscita dal *labirinto temporale*, il poeta si trova ad indagare il *significato di principio e fine*, entrata e uscita, nascita e morte; e già negli *Ariel Poems* sembra concludere che i due termini sono antitetici solo in apparenza, mentre in effetti coincidono, perché nella nascita c’è l’ombra della morte, perché la nascita è l’inizio di un dramma e in quell’inizio tutto il dramma con la sua inevitabile conclusione è contenuto, così come nella morte è implicita la rinascita” (corsivi miei).

la prospettiva cambia se a concepire l'intersezione è un cristiano, per il quale l'Incarnazione è un asse portante. A partire dalla conversione alla fede anglicana, come sintetizza Claudia Corti, da Eliot "Il presente (caotico) e il passato (della Storia, vissuta, come dice Stephen Dedalus, come Incubo dal quale ci si vuole svegliare), [...] sono spiegati e accettati in rapporto al futuro (di redenzione dal peccato e da tutti i mali che Cristo con la sua Incarnazione ha risolto per tutti coloro che credono)".³⁶ Cernuda, invece, non converge su questa assiologia e, solo in un'occasione, adombra un "accordo" tra temporale ed eterno: nel brano intitolato, appunto, "El acorde" (appartenente alla raccolta *Ocnos*), egli relaziona il piacere e la realizzazione del desiderio con la possibilità di perdersi nel tempo e di accedere ad una dimensione atemporale. È unicamente quando si verifica questa sorta di "epifania profana" (il piacere è terreno e ha origine dai sensi) che "El instante queda sustraído al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un gozo intemporal, cifra de todos los gozos terrestres [...]".³⁷

L'"Instante intemporal" richiama "The point of intersection of the timeless / With time", quel punto d'intersezione che i Magi di Cernuda non hanno tuttavia saputo riconoscere: quanto credono sia solo un bambino, mortale come loro, è davvero Dio incarnato; la conoscenza dell'eternità è negata, la conoscenza nel tempo è limitata solo alle piccole "verdades acordadas" e l'uomo vive nel continuo e frustrante vagare tra un polo e l'altro. Quando, per una volta, l'eternità si materializza nel tempo, essi commettono l'errore di non credere a quello che vedono, sprofondando nell'ateismo. La differenza è chiara: i Magi eliotiani "hanno visto e creduto", hanno assistito alla Nascita ("We had evidence and no doubt"), anche se l'io lirico si augura una seconda morte (per poter vedere Dio? Per passare a una *vita nova* e non avere più dubbi?). Gli altri, invece, "Buscaron la verdad, pero al hallarla / No creyeron en ella".

Se, citando ancora Claudia Corti, "La ricerca religiosa di

36. Claudia Corti, "Verità e metodo del mito in T.S. Eliot", in *A Wrestle with Meaning*, cit., p. 36.

37. Luis Cernuda, "Ocnos", in *Poesía completa*, cit., p. 614.

Eliot in poesia si esplica [...] secondo il modello mitologico e leggendario della *quest*”,³⁸ per Cernuda una simile *quest* si polverizza nel pessimismo e nello scetticismo: “Dios era ya para mí el amor no conseguido en este mundo, el amor nunca roto, triunfante sobre la astucia bicorne del tiempo y de la muerte. Y amé a Dios como al amigo incompatible y perfecto. Fue un sueño más, *porque Dios no existe*.”³⁹

Da testimonianza dell’incontro con il Divino, il viaggio dei Magi diventa oggetto di tormentata speculazione in Eliot, e, in seguito, negazione dell’esistenza di Dio in Cernuda.

38. Claudia Corti, “Verità e metodo del mito in T.S. Eliot”, cit., p. 31.

39. Luis Cernuda, “Ocnos”, cit., p. 615 (corsivi miei).

MARIO CURRELI

I DUBBI DEL TRADUTTORE DA GIOVANE
CON DUE LETTERE INEDITE DI F. R. LEAVIS

Molti anni fa Ugo Mursia mi affidò la traduzione di *'Anna Karenina' and Other Essays*, una raccolta di saggi di Frank Raymond Leavis (1895-1978), uscita presso l'editore londinese Chatto & Windus nel 1967. Nella mia inesperienza accettai di buon grado, senza minimamente sospettare in che ginepraio mi sarei andato a cacciare. All'editore milanese la nuova raccolta interessava soprattutto perché – al pari del fondamentale *The Great Tradition*, da lui appena pubblicato nel 1968 nella versione di Ruggero Bianchi – conteneva anch'essa una corposa sezione conradiana, costituita da due importanti saggi, rispettivamente su *The Shadow-Line* e *The Secret Sharer*.¹ Nel primo caso si trattava di una conferenza, tenuta alla Literary and Philosophical Society di Newcastle-upon-Tyne nel dicembre 1957 e già apparsa sulla *Sewanee Review* nell'aprile-giugno dell'anno successivo, col titolo "Joseph Conrad"; l'altro saggio, anch'esso una conferenza, tenuta all'Università di York nel 1966, giungeva invece per la prima volta alle stampe nella nuova raccolta.

Già da decenni uno dei critici più innovativi, discussi e stimolanti sulla scena letteraria britannica, F.R. Leavis, come tutti i battistrada, raggiungeva spesso posizioni giudicate eretiche. Ad esempio, fin dagli anni Quaranta, in una serie di saggi poi confluiti in *The Great Tradition*, aveva elevato al rango di maestri della grande tradizione del romanzo inglese, accanto all'indiscusso Henry James, una donna, George Eliot, e un ex-marinaio

1. In precedenza, sostanziose porzioni di *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (composto prevalentemente di saggi pubblicati in rivista fra il 1937 e il 1947, poi riveduti e raccolti in volume da Chatto & Windus nel 1948) erano già apparse nell'edizione delle *Opere complete* di Joseph Conrad, a cura di Piero Bigongiari, come introduzione a *Nostramo*, nella versione di Giovanni Fletzer (Milano, Bompiani, 1956), pp. 5-16, e come introduzione a *Vittoria*, nella versione di Francesco Pellizzi (Milano, Bompiani, 1964), pp. 5-16.

polacco che, invece, l'arcigna Virginia Woolf si era ostinata a considerare soltanto un "distinguished guest" e non "one of us". Eretico o profeta, resta il fatto, come ebbe a notare George Watson, curatore della *Cambridge Bibliography of English Literature*, che all'epoca non c'era Università inglese o del Commonwealth che non vantasse o nascondesse, a seconda dei casi, un allievo o un seguace di Leavis. E, praticamente, la pubblicazione di ogni nuova opera – tutta sua, oppure, come le *Lectures in America*, del 1969 e *Dickens the Novelist*, del 1970, scritte in collaborazione con la moglie, Queenie Dorothy Roth (1906-1981), autrice in quest'ultimo caso di due terzi dei capitoli sullo "Shakespeare del romanzo" – costituiva sempre un avvenimento di grande rilievo nel mondo letterario inglese e americano. Allo stesso tempo, queste opere non mancavano mai di suscitare una serie di interventi, con strascichi spesso polemici e *rejoinders* al vetriolo, sia sulle colonne del *Times Literary Supplement*,² sia su quelle di riviste specialistiche e persino nei supplementi domenicali dei principali quotidiani.³

2. Proprio mentre scrivo, quella tradizione viene perpetuata sulle colonne della stessa rivista settimanale (ormai non più tanto influente e ridotta da *arbiter litterarum* a poco più di un contenitore di pubblicità); si vedano infatti il "Commentary" di Richard Lansdown, "What at bottom do men live for?" sul *TLS* n° 5326 del 29 aprile 2005, pp. 14-15, che parte da alcuni trincianti giudizi su Leavis espressi recentemente da Philip Horne (*Essays in Criticism*, LIV, 2, 2004) e Martin Amis, e le discussioni da esso suscitate nella sezione "Letters to the Editor" dei successivi numeri 5328 (13 maggio 2005, p. 17), 5329 (20 maggio, p. 15), 5330 (27 maggio, p. 15) e 5331 (3 giugno, p. 15).

3. Si vedano, ad esempio, "In the Great Tradition", l'intervento polemico di Angus Wilson (sulla *Observer Review* del 18 ottobre 1970, p. 34), secondo cui "much of the manner of the book is odious", e il tempestivo riaggiustamento della prospettiva, a favore dei coniugi Leavis, operato da Christopher Ricks in "The Real Victorian", sul *Sunday Times* del 1° novembre successivo; oppure C.H. Sisson, "The Comedy of Criticism", *TLS*, 9 dicembre 1977, p. 1442; *The Leavises on Fiction: An Historic Partnership* di P.J.M. Robertson (London, Macmillan, 1982), il quale dedica un'appendice ai rari studi dedicati dai coniugi alle letterature diverse dall'inglese; *Q.D. Leavis: 1906-1981* di M.B. Kinch (Retford, Brynmill Press, 1982), l'articolo di C.J. Rawson, "Critics in Consort" sul *TLS* del 16 Aprile 1982, p. 440, e *The Leavises: Recollections and Impressions*, a cura di Denys Thompson (Cambridge U.P., 1984), con contributi, fra gli altri, di Borys Ford, Lionel C. Knights, Raymond Williams, e di Muriel C. Bradbrook, nata nel 1909 e quasi esatta contemporanea di Queenie in quello stesso college, Girton, di cui quest'altra grande studiosa di Shakespeare, Conrad, Eliot e Lowry fu in seguito "Fellow" e per moltissimi anni "Vice-Mistress" e quindi "Mistress". Pure inte-

Anche da noi, la scelta di saggi leavisiani *Da Swift a Pound*, pubblicata da Einaudi contemporaneamente al volume da me tradotto per Mursia, venne accolta polemicamente dal severo Gianfranco Corsini su *Paese Sera*, un giornale romano, ormai da tempo estinto, che vantava una buona Terza Pagina. Né si poteva non essere d'accordo col recensore nel criticare il metodo con cui il curatore, G. Singh, aveva riunito (e tradotto personalmente, non senza qualche imprecisione) saggi in gran parte vecchi e superati, alcuni dei quali addirittura rinnegati dall'autore. Gli stessi appunti vennero mossi all'altra raccolta leavisiana, *Sotto che re, briccone?* curata per l'editore barese De Donato, sempre da Singh, nel 1969. In quel medesimo anno, lo stesso italianista indiano della Queen's University di Belfast aveva organizzato sia un incontro a Milano fra Montale e Leavis,⁴ sia una conferenza di quest'ultimo a Roma, che ebbi la fortuna di ascoltare, trovandomi nella Capitale, nel periodo pasquale, per frequentare un corso del Centro di Studi Americani. In seguito, nel 1982, Singh avrebbe curato per Chatto & Windus anche una nuova raccolta, *The Critic as Anti-Philosopher: Essays and Papers*. Quest'altro volume, raccogliendo saggi non facilmente accessibili su Blake e Wordsworth, su Coleridge e Arnold come critici, sulla poesia di Hardy e sul *Work in Progress* di Joyce, costituiva idealmente la conclusione di una trilogia iniziata nel 1975 con *The Living Principle: 'English' as a Discipline of Thought* e proseguita nel 1976 con *Thought, Words and Creativity: Art and Thought in Lawrence*.

La nuova raccolta affidatami da Mursia, ordinata dall'autore stesso, comprendeva invece saggi apparsi per la maggior parte in anni recenti, insieme al testo inedito della conferenza su *The Se-*

ressante quanto osserva Graham Martin, sulla "latent craziness" di Queenie, e sulla crescente "paranoia" del marito, nell'articolo "F.R. Leavis and the Function of Criticism", in *Essays in Criticism*, XLVI, 1 (January 1996), pp. 1-15.

4. Proprio grazie all'intermediazione di Singh, Leavis fu in grado di apprezzare le poesie, scritte da Montale per la scomparsa della Mosca, cui dedicò nel 1971 un saggio, "Eugenio Montale's 'Xenia'", poi incluso nel 1979 in *'Reading our Poetry' and 'Eugenio Montale': A Tribute*. Sulla prima monografia critica, dedicata da Singh all'intera opera montaliana, *Eugenio Montale: A Critical Study of his Poetry, Prose and Criticism* (New Haven & London, Yale U.P., 1973) si veda la tempestiva recensione di Mario Materassi su *La Nazione* del 26 settembre 1973, p. 3.

cret Sharer, tenuta da Leavis a York presso l'Università che, nel 1965, aveva infine voluto accoglierlo come "Visiting Professor of English" dopo che l'eretico settantenne era stato per quasi quarant'anni docente a Cambridge. Qui, dal 1932 al 1962, era stato elevato e confinato al rango di Fellow di Downing College, titolo mantenuto, seppur come "Honorary Fellow" nel biennio di "fuori ruolo" dal 1962 al 1964, quando era stato nominato anche socio onorario della American Academy of Arts and Sciences. In questo e nell'altro importante saggio conradiano, che, per decisione di Ugo Mursia, sfrattandone *Anna Karenina*, dava il titolo alla traduzione italiana della raccolta, *La 'Linea d'ombra' e altri saggi*, l'autore riprendeva idee già in parte espresse su *Scrutiny*, la battagliera rivista di cui Leavis era stato uno dei fondatori e che diresse dal 1932 al 1953, insieme a Queenie, sposata nel 1929 e da allora conosciuta in ambito accademico come Q.D. Leavis. Già allieva di I.A. Richards e di E.M. Forster, con i quali aveva discusso la tesi di dottorato, poi rielaborata e pubblicata nel 1932 come *Fiction and the Reading Public*, la giovane aveva fatto parte di quella associazione di studentesse del Girton College che aveva invitato Virginia Woolf a tenere una famosa conferenza, dalla quale sarebbe poi derivato il primo nucleo di *A Room of One's Own*.

Su *Scrutiny: A Quarterly Review*, che, con minimi apporti pubblicitari, non superò mai una diffusione media di 1500 copie,⁵ si vennero definendo la sensibilità e i valori letterari contemporanei e si procedette nello stesso tempo alla rivalutazione intelligente e rigorosa (ma con feroci esclusioni) della "grande"

5. Sull'importanza di *Scrutiny* (che all'inizio si avvale di un nucleo ristretto di collaboratori fissi, in gran parte dottorandi, poi dispersi dalla guerra) oltre al saggio di Andor Gomme, "Criticism and the Reading Public", apparso nel settimo volume della vecchia ma a lungo influente *Pelican Guide to English Literature*, curata da Boris Ford (Harmondsworth, Penguin Books, 1964 e successive riedizioni), si vedano gli interventi di vari autori, fra i quali George Wilson Knight, "Scrutiny and Criticism", *Essays in Criticism*, XIV (1964), pp. 32-36, di John Vaizey e di altri ("Scrutiny and Education", etc.) sullo stesso numero della longeva e vitale rivista di Oxford. Pure utili lo studio sistematico di Francis Mulhern, *The Moment of 'Scrutiny'*, pubblicato nei londinesi New Left Books nel 1979, venticinque anni dopo la cessazione della rivista di Cambridge, e *F.R. Leavis: Essays and Documents*, curato da Ian MacKillop e Richard Storer, per la Sheffield Academic Press, nel 1995.

letteratura del passato, che, per Leavis, deve continuare a vivere nel presente, esaltando i valori della Old Rural England, altrimenti non ha alcuna grandezza. Tenendo a mente le sfortunate vicende successive di questa e di altre riviste prestigiose, non si può fare a meno di pensare quanto sia sempre attuale il caso di *The Calendar of Modern Letters*, cui Leavis dedicava il penultimo saggio della raccolta, che dovette cessare di esistere per la mancanza di un pubblico intelligente, disposto a sottoscrivere un abbonamento.

Il medesimo rigore critico di *Scrutiny* (resa nuovamente disponibile sia in ristampa anastatica integrale dalla Cambridge University Press, sia in una scelta, compilata da Leavis stesso in due volumi per la medesima Casa editrice nel 1968) si ritrova in ogni pagina di un uomo che per tutta la vita⁶ ha sempre creduto profondamente nel suo mestiere di critico: dalle monografie (memorabile quella del 1955 su *D.H. Lawrence: Novelist*), alle numerose ristampe e nuove edizioni di pregevoli opere di grande respiro, come *Mass Civilization and Minority Culture* del 1930, *New Bearings in English Poetry* del 1932 (nuova edizione 1963), *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry* (1936, n. ed. 1959), *The Common Pursuit* (1952, n. ed. 1962), alle succose prefazioni, ai densi poscritti, alle conferenze ed articoli, ospitati, oltre che su *Scrutiny*, sulle principali riviste del settore, e poi raccolti in ulteriori volumi di saggi, come *English Literature in Our Time and the University*, pubblicato da Chatto & Windus nel 1969, che raccoglie le Clark Lectures⁷ del 1967, op-

6. Si vedano *Leavis*, di Ronald Hayman (London, Heinemann, 1976), primo studio complessivo sulla formazione della personalità del critico e sugli autori ai quali Leavis è costantemente ritornato (da Dickens a Conrad, da D.H. Lawrence a T.S. Eliot), e il più recente *F.R. Leavis: A Life in Criticism* (London, Allen Lane, The Penguin Press, 1995) di Ian MacKillop; questi, già allievo di Leavis dal 1957 al 1960, traccia la genesi delle opere del critico, insieme a un quadro dei suoi rapporti con personalità quali I.A. Richards, T.S. Eliot, William Empson, C.P. Snow e al noto dibattito sulle "due culture", entrambe necessarie, secondo quest'ultimo, poi Lord Snow of Leicester, per formare una persona civile. Si vedano sull'argomento il necrologio di Snow, firmato dal Premio Nobel per la Fisica, Emilio Segré, "Le due culture d'un uomo civile", *Il Giornale*, 6 agosto 1980, p. 4, e *Rereading Leavis: 'Culture' and Literary Criticism* di Gary Day (London, Macmillan, 1996).

7. Il volume venne pesantemente attaccato come esempio di filisteismo da Ian Ha-

pure *Nor Shall my Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope*, del 1972, in cui confluivano lavori dell'ultimo decennio.⁸

Accolti inizialmente con diffidenza o apertamente scherniti, a motivo di certe opinioni eterodosse e violentemente polemiche nei confronti vuoi dei colleghi accademici (in particolare americani), vuoi dei virulenti attacchi contro i burocrati del British Council, e dei ripetuti assalti alla BBC o al *TLS*, e al racket di censori incapaci di giudizi onesti e intelligenti,⁹ i saggi di Leavis hanno tuttavia costituito un punto di riferimento sempre valido e stimolante, sia sul versante metodologico, sia per quanto riguarda l'interpretazione, spesso illuminante, delle opere sottoposte ad attento scrutinio.

Nel titolo originale, *'Anna Karenina' and Other Essays*, la nuova raccolta sottolineava l'importanza del primo saggio, su uno dei romanzi più grandi della civiltà moderna, della *nostra* civiltà, in cui l'autore si allontanava per la prima volta dal campo preferito, quello della letteratura inglese. Nonostante ciò, come ebbe ad osservare il tempestivo e, allora, sempre anonimo recensore del *TLS*, in poche pagine pregnanti Leavis aveva ottenuto gli stessi risultati raggiunti, partendo da posizioni diverse e in uno studio ben più vasto, da John Bayley (premuroso marito di una Iris Murdoch non ancora del tutto smarrita nelle nebbie della malattia).¹⁰ L'importanza di questo saggio è testimoniata

milton, su *The Observer Review* del 4 gennaio 1970, p. 28, per via del tono apocalittico con cui Leavis denunciava la resa al progresso tecnologico degli umanisti, ossia della maggior parte dei suoi colleghi docenti e di tutti i critici letterari americani "from Edmund Wilson downwards".

8. Pubblicata anch'essa da Chatto & Windus, la nuova raccolta (che traeva il sottotitolo dall'omonimo saggio, appena apparso nel secondo numero di *The Human World*, la rivista di Swansea, di cui Leavis fu assiduo collaboratore) si apriva con la ristampa della famosa Richmond Lecture, "Two Cultures: The Significance of C.P. Snow", tenuta dieci anni prima al Downing College. Si veda, su di essa, il prezioso pamphlet commemorativo di John Tasker, *The Richmond Lecture: Its Purpose and Achievement* (Swansea, Brynmill, 1972).

9. Si veda l'articolo "The Literary Racket", già pubblicato su *Scrutiny* nel 1932, poi raccolto da Leavis in *A Selection from Scrutiny*, Cambridge U.P., 1968, vol. I, pp. 160-162.

10. Si pensi, ad esempio, alla recensione apparsa sul *TLS* n° 3431 del 30 Novembre 1967, pp. 1121-1122; a quella di Piers Brendon, "Prophet in His Own Country", in

dal fatto che con esso si apriva il numero inaugurale della influente *Cambridge Quarterly* e che, in seguito, lo stesso venne incluso anche nella raccolta di saggi *The Nineteenth Century Novel*, curata da Arnold Kettle per l'allora pionieristica Open University televisiva. Leavis che, come Yvor Winters,¹¹ si occupava dei problemi morali dell'arte, cerca in questo primo saggio la risposta alla domanda di Levin, "Cosa devo fare?", ossia alla domanda postasi tanto dal pellegrino di Bunyan (nel secondo saggio) quanto da Tolstoj stesso in uno scritto teorico del 1885, *Che cosa dobbiamo dunque fare?* Si tratta della stessa preoccupazione richiesta implicitamente a tutta l'arte più grande, a conferma del fatto che il significato dell'esistenza è "qualcosa di più di una semplice successione lineare di giorni... *tomorrow and tomorrow and tomorrow...*"¹²

Il significato della vita è anche il problema del giovane capitano di Conrad (che è poi Conrad stesso) alle prese, in *The Shadow-Line* e in *The Secret Sharer*, con la complessità della situazione morale in cui può, appunto, trovarsi un giovane capitano al suo primo comando. Ed è una situazione vera, vissuta da Conrad in un momento preciso della sua vita, quando in un favoloso porto orientale gli era stato inaspettatamente affidato il comando dell'*Otago* e doveva aver, anche lui, penato a stabilire una comunità ideale con la nave e l'equipaggio. Per Leavis il problema di Conrad, come di Lawrence o di Tolstoj, non è quello della ricerca della felicità, bensì del significato della vita, della piena realizzazione delle potenzialità umane. Per Leavis il significato di questi romanzi e racconti sta proprio nel fatto che, anche se non si trova risposta alla domanda, si deve vivere con quell'interrogativo.

Books and Bookmen, XIII, 1 (January 1968), pp. 31-32, in cui Leavis viene visto come un difensore elitario della tradizione letteraria, quasi alla stregua di Arnold; oppure al dettagliato articolo-recensione di J.M. Newton su *The Cambridge Quarterly*, III, 4 (Autumn 1968), pp. 354-369.

11. Cfr. J. Fraser, "Leavis and Winters: Professional Manners", in *The Cambridge Quarterly*, V, 1 (Spring-Summer 1970), pp. 41-71.

12. Le citazioni in lingua originale sono tratte dalla prima edizione di *'Anna Karenina' and Other Essays* (London, Chatto & Windus, 1967), mentre le traduzioni provengono tutte da *'La linea d'ombra' e altri saggi* (Milano, Mursia, 1973), seguite dal numero di pagina fra parentesi: qui, rispettivamente, p. 46 e p. 51.

Nel volume, quasi interamente dedicato al romanzo, si trovano figure familiari, ossia quegli autori più cari a Leavis, artisti la cui superiorità è indiscussa, che fanno parte della “grande tradizione” del romanzo: dalla Eliot di *Adam Bede* (quadro magistrale di un’Inghilterra scomparsa) al James di *The Europeans*, con quel sottile *interplay* fra due civiltà diverse, e di *What Maisie Knew*, di cui Leavis discute garbatamente l’interpretazione data da un suo ex-allievo, Marius Bewley, in *The Complex Fate*. Dopo i due saggi fondamentali su Conrad, ai quali si è accennato, il discorso prosegue con il riconoscimento del valore effettivo di *Pudd’nhead Wilson*, quel “classico negletto” dell’autore di *Huckleberry Finn*. Mark Twain riappare anche nei due saggi seguenti, dove si discute l’importanza della letteratura americana, la quale, anche se vista nel contesto della tradizione inglese, non deve perdere il suo carattere vernacolare, il suo spirito di frontiera, quella caratteristica peculiare che Leavis, in opposizione alla “Englishness”, chiama “Americanness”.

Seguono due recensioni pungenti degli epistolari di Ezra Pound e di D.H. Lawrence, il primo dei quali criticato per certe intemperanze verbali, “accompanied by so much that is brutally without dignity, and where it is comic, often odious too” (p. 161) e dalla “immatura” ripetizione di *four-letter words* che conferisce alle lettere una “maddening and depressing monotony of Army obscenity” (p. 165). Qui Leavis, il “puritano frenetico” (come venne definito da un giornalista italiano in occasione della sua visita a Montale, nella primavera del 1969, a Milano), dimostra di non aver dimenticato certe espressioni colorite, rivoltegli trent’anni prima dal giovane poeta americano in alcune lettere, piene di “monotonously adolescent and re-iterative ejaculations, obscene, of course”, già citate nel 1943 in *Education and the University* (pp. 135-136). Il secondo scrittore veniva, invece, difeso con gelosa enfasi da chi, come Harry T. Moore, curatore dei due volumi di *The Collected Letters of D.H. Lawrence*, pubblicati da Heinemann nel 1962, aveva ardito prenderne possesso accademico, senza avere, stando a Leavis, le competenze necessarie. “Chi è Moore per avere opinioni su Lawrence?”, si chiede Leavis, le cui simpatie vanno ovviamente tutte al primo Lawrence, romanziere di estrazione proletaria, piuttosto che alla *élite*

rappresentata da Keynes e Bloomsbury.

Si passa poi ad un'altra categoria, con la valutazione della statura critica del Dottor Johnson (i cui "critical writings are living literature", p. 197) e di T.S. Eliot, il quale invece esce piuttosto malconco, insieme al marcato spirito di *cotérie* del gruppo di Bloomsbury e alla sua *Criterion* (pp. 187-188). Secondo l'intransigente Leavis, l'ethos della rivista rivale, traendo ispirazione dalla destra francese e dal suo ideologo Charles Maurras, apparentava Eliot sia all'Ezra Pound ammiratore di Mussolini, sia al Wyndham Lewis autore di un libello in sostegno di Hitler (p. 162). Allo stesso tempo, come ha osservato il rapsodico G. Singh, il saggio su T.S. Eliot "fornisce i termini di riferimento, i concetti e i criteri in base ai quali può venir giudicata la stessa opera di Leavis e che dimostrano in che modo egli sia, più di Eliot, una forza radicale e determinante nella moderna critica inglese."¹³

In questa sezione trovava giusta collocazione "Towards Standards of Criticism", introduzione all'omonima scelta di saggi da *The Calendar of Modern Letters*, pubblicata nel lontano 1933, che qui acquistava un carattere d'attualità nel momento in cui, oltre al *Calendar* e a *Scrutiny*, venivano ristampate un gran numero di riviste e rivistine, da lungo tempo defunte e quasi sconosciute, ad esclusivo uso e consumo delle biblioteche delle nuove *red-brick universities*. Chiudeva il volume un articolo scritto sulla scia dello scandalo suscitato dalla pubblicazione integrale in Inghilterra di *Lady Chatterley's Lover* in edizione economica e dal relativo processo intentato alla Casa editrice Penguin. Il volume raccoglieva perciò una serie di importanti saggi e dense recensioni, in prevalenza di letteratura contemporanea inglese e americana. Il discorso vivace e conoscitivamente fertile di

13. Si veda la recensione di G. Singh di 'Anna Karenina' and Other Essays in *Le parole e le idee*, X, 1-2 (I-II trimestre 1968), p. 207. Dello stesso noto studioso di Montale e Leopardi si veda anche "Better History and Better Criticism: The Significance of F.R. Leavis" nella romana *English Miscellany*, XVI (1965), pp. 215-279. Pure interessanti il breve articolo "F.R. Leavis" di Alberto Arbasino nel suo *Sessanta posizioni* (Milano, Feltrinelli, 1971), pp. 305-314, e l'ampio saggio di Giovanni Cianci, in *La scuola di Cambridge* (Bari, Adriatica, 1970), pp. 179-309, cui Giuseppe Sertoli dedicò una approfondita disamina in "Richards - Empson - Leavis: 'close reading' e polemica sociale", apparsa su *Nuova Corrente*, n° 53 (1970), pp. 337-367.

Leavis si appuntava su alcuni autori rappresentativi del rinnovamento letterario e poetico fra Otto e Novecento: da George Eliot a Henry James, da D.H. Lawrence a Mark Twain, Joseph Conrad, ecc. Scrittori dei quali il critico battagliero e pungente individuava bene, attraverso la disamina e, a volte, la “scoperta” o “rivalutazione” di alcune opere specifiche, il carattere, lo spirito e il ruolo avuto non solo nell’ambito della letteratura inglese o americana, ma altresì nel più ampio contesto della letteratura mondiale dei nostri tempi.

Tuttavia, densa com’era di suggerimenti illuminanti e innovativi, questa raccolta causava al traduttore inesperto tutta una serie di difficoltà interpretative, tanto nella resa adeguata di concetti complessi quanto di minimi sintagmi. Ho accennato sopra al termine “Americanness”, allora non registrato nell’*OED*, ma rinvenibile nel capitolo dedicato a *Pudd’nhead Wilson*¹⁴ per indicare che “Mark Twain is a more truly American writer than Hawthorne or Henry James. It is a view that, in offering to exalt him, actually denies his greatness, for it makes the attributed advantage in Americanness a matter of his being alienated from English and European tradition as Hawthorne and James are not” (p. 125). Per rendere quel termine che, secondo una tendenza criticata da Leavis, suggeriva “that the beginnings of the truly American in literary tradition come from the frontier and the West” (p. 124), adoperai l’espressione “carattere americano”, spiegando in nota che per la “Americanness” del testo originale si dovesse intendere “carattere, tipicità americana” (p. 145).

Queste qualità tipicamente americane ricomparivano nello stesso volume fin dal titolo del capitolo IX, “The Americanness of American Literature” (p. 138) che, in realtà, era uscito prima dell’altro, su *Commentary* del novembre 1952, come recensione dei cinque volumi di *The Makers and Finders: A History of the Writer in America*, una nota storia letteraria di Van Wyck Brooks, apparsa anche in italiano presso le romane Edizioni di Storia e Letteratura. Allora, operando in un contesto di parlanti

14. Già apparso come introduzione all’edizione di *Pudd’nhead Wilson* della Zodiac Press (London, Chatto & Windus, 1955).

inglesi, mentre insegnavo a Exeter, in una piccola Università di provincia, dove, in città, l'unico altro italiano era il barbiere della High Street, resi anche quel titolo come "Il carattere americano della letteratura americana". Oggi, improntandolo al concetto di "Italianità", non avrei remore a tradurre quel primo termine "L'americanità della letteratura americana", cosa che allora, senza il conforto di parlanti italiani attorno a me, doveva invece essermi sembrata troppo azzardata, anche se in seguito ho visto che il termine era già stato adoperato nel 1969 da Singh¹⁵ e nel 1970 da Giuseppe Sertoli, nel suo articolo-recensione su *La scuola di Cambridge* di Giovanni Cianci, a proposito del giudizio di Leavis sul "primo James (di cui, sia detto fra parentesi, Leavis non ha inteso l'americanità)".¹⁶

Un altro termine, per il quale ritenni allora di dover far ricorso ad una nota, è "Newsletter": questo sì registrato nell'*OED* (nella ristampa allora disponibile del 1961), ma come voce obsoleta, nella forma "News-Letter" e con esempi che, datando dalla fine del Seicento, passavano attraverso Swift (1724) e Macaulay (1849) per fermarsi al 1893. Il termine veniva infatti definito "Now only *Hist.* A letter specially written to communicate the news of the day, common in the later part of the 17th and beginning of the 18th century; also a printed account of the news (sometimes with a blank space left for private additions)." Il termine, sconosciuto ai dizionari bilingue di allora, era invece diventato di nuovo usatissimo negli anni Sessanta, come dimostrato sia da quello che, a p. 172, Leavis definiva sarcasticamente "the egregious *D.H. Lawrence Newsletter*" (ed io traducevo "il pacchiano *D.H. Lawrence Newsletter*", p. 206), sia dal *Newsletter* che l'Università di Exeter mi inviava regolarmente.

Qui ho adoperato, come nella mia traduzione di allora, il genere maschile, poiché applicavo una aurea regoletta di un mio vecchio Maestro, secondo cui, in questi casi, si dovrebbe attribuire al termine straniero il genere della parola che gli faremmo

15. Cfr. F.R. Leavis, *Sotto che re, briccone?*, a cura di G. Sing (Bari, De Donato, 1969), p. 145.

16. Si veda il già citato intervento di Giuseppe Sertoli su *Nuova Corrente*, p. 358.

corrispondere nella lingua d'arrivo. Come spiegavo nella mia nota, *Newsletter* è il "bollettino in cui si pubblica periodicamente quello che avviene in una Università, ente, associazione ecc. In questo caso un notiziario periodico dedicato a un autore in cui si registrano minuzie biografiche, richieste di informazioni, scoperte di manoscritti, recensioni, notizie di convegni ecc." Perciò, avendo in mente come traduzione "bollettino" o "notiziario periodico", adoperavo il genere maschile: "*il Newsletter*"; mentre vedo che, divenuto popolare anche da noi, il termine viene oggi comunemente adoperato al femminile: "*la Newsletter*", e inteso come "[lettera] circolare". Le sue prime attestazioni in un dizionario bilingue risalgono sia all'opera realizzata dal Centro Lessicografico Sansoni, sotto la direzione di Vladimiro Macchi (Firenze, 1975), in cui il termine veniva glossato "1 bollettino *m* d'informazioni. 2 (*Comm*) notiziario", sia al *Nuovissimo Dizionario Commerciale Ragazzini-Gagliardelli* (Milano, Mursia, 1976), dove pure veniva inteso come "notiziario, bollettino d'informazioni".

Per risolvere altri dubbi, approfittando dell'indirizzo di Leavis, trovato in calce ad una sua lettera al *TLS*, gli scrissi, sottoponendo due quesiti. La prima domanda riguardava una frase, sulla quale mi ero bloccato, riferita ad una lettera di D.H. Lawrence e relativa al fatto che Frieda "had carefully studied *Anna Karenina* in a sort of 'How to be happy though livanted spirit' " (p. 21). Mi chiedevo se quel *livanted* non fosse un refuso. La seconda domanda riguardava l'espressione "Again alone" (p. 112), con la quale Leavis iniziava a commentare una lunga citazione dall'incipit di *The Secret Sharer*; in questo caso la mia perplessità riguardava proprio quell'*again*: quando, mi domandavo, il giovane capitano era stato "solo" in precedenza? Ai miei dubbi l'illustre critico rispose cortesemente ed esaurientemente, con una lettera scritta a mano, su carta intestata su un'unica linea per tutta la larghezza del foglio.

FR. LEAVIS. 12 BULSTRODE GARDENS.
CAMBRIDGE CB3 0EN. TELEPHONE 52530

May 16 1970.

Dear Dr Curreli,

The edition of the Aylmer Maude translation I used was that in the *World's Classics* (2 volumes).¹⁷ D.H. Lawrence's 'livant' represents the verb given as 'levant' in the *New English Dictionary*. It means 'to abscond' – i.e., to slip away clandestinely (here a married woman with a man *not* her husband) – ['the Russian livanters']. – Lawrence's epistolary style takes colloquial licences. He makes the whole phrase, 'How to be happy though livanted' *adjectival*, qualifying 'spirit'. His intention is to be lightly ironical. He is contemplating *eloping* with Frieda, a married woman, & he suggests that she has studied *A. Karenina* in order to discover how they may escape the unhappiness likely to attend on that kind of irresponsibility – the irony being that Anna & Vronsky *don't* achieve happiness together: bien au contraire.

Again alone: My point regards a comparison between *The Secret Sharer* and *The Shadow Line*. I note that both stories derive from the one episode in Conrad's own life, & that the young ship's captain is the same man in both.

The foregoing paragraph gives you the explanation you need. In *The Shadow Line* he is *alone* — not only with a captain's loneliness (the man in whom responsibility & authority are centred), but because he is new to the ship, & the crew is strange to him.

So again in *The Secret Sharer*: here too the captain is *in the same way* alone. Then the essential & profound differences between the two tales begin to develop.

“ ‘And then I was left alone with my ship....’

– Alone in this tale too..”

– & my sentence goes on to say just *how* this young captain was *alone* (in *both* tales).

17. Leavis si riferisce alla traduzione inglese di *Anna Karenina* eseguita da Louise e Aylmer Maude, apparsa nel 1918 nei “*World's Classics*” della Oxford University Press, poi riedita nel 1937 nei volumi IX e X della “*Tolstoy Centenary Edition*” con introduzione di John Galsworthy.

Livanted: 'in a sort of "How to be happy though livanted" spirit'.

'livanted' = having (or being) levanted

Mr John Speirs of the English Department could probably deal with any difficulty you had.

Yours sincerely

F.R. Leavis

L'ultima frase, un gentile *understatement* con cui Leavis si premuniva contro eventuali altre mie richieste su significati apparentemente inafferrabili (sul tipo di quelli che l'ingenuo traduttore giapponese sciorina in *Small World* di David Lodge), mi invitava a rivolgermi ad un suo amico e mio collega anziano nell'Università di Exeter. Fra l'altro, John Speirs era l'autore di un noto e fortunato saggio, *Chaucer the Maker*, pubblicato in volume da Faber nel 1951, ma la cui parte sostanziale era già apparsa su *Scrutiny*. L'autore, infatti, non soltanto esprimeva negli "Acknowledgments" il suo "inestimable debt to the work of a great critic, Mr. Leavis and—for invaluable suggestions—to Mrs. Leavis" (p. 9), ma dimostrava l'appartenenza a quella "scuola" e la consonanza di predilezioni letterarie e giudizi critici con i coniugi Leavis quando, a proposito della possibilità di definire *Troilus and Criseyde* "a novel in verse", aggiungeva: "It is sufficiently exact to say that Chaucer is here doing with words in verse the kind of thing that a great novelist, James or Conrad or Tolstoy, is doing with words in prose" (p. 49). Il fatto che, dopo aver acquistato il 20 ottobre 1970 una copia del volume *Chaucer the Maker*, abbia chiesto a John Speirs di scrivermi una dedica (datata il 5 novembre successivo) dimostra come, nel frattempo, non debba aver tempestato di domande quell'illustre collega che, non avendo mai raggiunto una *professorship*, era la prova vivente dell'ostracismo manifestato da certe Facoltà britanniche nei confronti dei leavisiani.

Nei miei due anni di Exeter, in tutt'altre faccende affaccendato, trascurai quella traduzione, che si trascinava stancamente, finché, richiamato all'ordine da Ugo Mursia, la cui prelazione sui diritti italiani stava per scadere a causa della mia svagatezza,

mi decisi a completarla. Non prima di aver sottoposto a Leavis un secondo ed ultimo paio di quesiti, al quale il critico fornì di nuovo una pronta ed esauriente risposta.

La prima domanda si riferiva ad una citazione (a p. 86), tratta dal secondo paragrafo del secondo capitolo di *What Maisie Knew*: “The stiff dolls on the dusky shelves began to move their legs and arms; old forms and phases began to have a sense that frightened her.” Dato che in quel capitolo, come nel resto del volume, avevo trovato alcuni refusi,¹⁸ mi chiedevo se “dusky shelves” non stesse per “dusty shelves” e se “forms and phases” non dovesse leggersi invece “forms and phrases”. Il dubbio nasceva dal fatto che, nel testo di *What Maisie Knew*, da me posseduto nella vecchia edizione Penguin, si leggeva proprio “dusty” e “phrases”, e questa era stata anche la lezione seguita dagli anglisti fiorentini Sergio Baldi e Aldo Celli per la loro traduzione del romanzo, *Ciò che sapeva Maisie*, raccolta nel III volume dei *Romanzi* di Henry James, a cura di Agostino Lombardo (Firenze, Sansoni, 1967), p. 24.

Il secondo dubbio riguardava invece il capitolo “Pound in his Letters”, in origine una recensione, apparsa nel giugno 1951 su *Scrutiny*, di *The Letters of Ezra Pound*, a cura di D.D. Page, e di *Ezra Pound: A Collection of Essays*, a cura di Peter Russell (l'amico poeta recentemente scomparso a Pian di Scò); in esso, criticando chi giudicava “brillante” lo stile epistolare di Pound, Leavis trovava invece quell'irritante abbondanza di termini rozzi¹⁹ e riferimenti scatologici cui ho già accennato. A metà cir-

18. Per esempio: nel capitolo dedicato a *What Maisie Knew* si legge “it is hard so see why” per “it is hard to see why” (p. 78); più oltre incontriamo un “polygot” per “polyglot” (p. 155), due evidenti errori di spaziatura in “it must have appear ed toan engaged and realizing mind” (*sic*, p. 194), un'altra mancanza di spazio perfino nel titolo del capitolo XIV, “JOHNSONAS CRITIC” (*sic*, p. 197); ed una virgoletta non chiusa alla fine di una citazione, nell'ultima riga di testo a p. 212.

19. L'impressione di Leavis sarebbe stata corroborata dalla successiva pubblicazione di vari epistolari poundiani parziali, come pure dalla recente apertura del fondo Scheiwiller, contenente fra l'altro una lettera del 1932 a Manlio Dazzi, in cui Pound dava del “microcefalo” a Mario Praz, per aver osato criticare sulla *Stampa* l'edizione poundiana di Cavalcanti; cfr. Paolo Di Stefano, “Praz è un microcefalo”, *Corriere della Sera*, 13 marzo 2005, p. 25, e Armando Audoli, “Tutti i pesci d'oro di Scheiwiller”, *Il Giornale*, 18 marzo 2005, p. 31.

ca, si trovava una citazione del “miglior fabbro” che mi era parsa alquanto criptica: “He could judge that he had been born ‘in a half-savage country’, but the awareness persisted invincibly. ‘It takes about 600 to make a civilization’, he says in 1928” (p. 164). “Seicento cosa?” – mi domandavo – “anni”?

F.R. LEAVIS. 12 BULSTRODE GARDENS.
CAMBRIDGE CB3 0EN. TELEPHONE 52530

January 29 1973

Dear Mr Curreli,

My edition has ‘forms and phases’. It is the Pocket Edition, dated 1930. It is a reprint of the P. E., 1922. The adjective there *is* ‘dusky’ – by ‘there’ I mean, in my copy.

I’m pretty sure that ‘dusky’ must be James’s word (you see, the poor child has no certainty). Also, ‘forms & phases’ seems like a Jamesian coupling. She has never been dealt with frankly by her parents. The last sentence of the previous paragraph explains (therefore supports) ‘phases’:

‘The only thing done, in general, took place when’ etc. – that’s from the parents’ point-of-view. From Maisie’s there were only ‘forms’ to be observed, the significance of which now became sinister for her: ‘She was the little shuttcock they could fiercely keep flying between them.’ – The game had ‘phases’ and M[aisie]. began to divine this, and that they were nasty, from the ‘forms’. I think it’s good Jamesian.

600

Pound means 600 human beings. There are greater fatuities in his letters. He came from the far Middle West, & was starved of intelligent company in his formative years. He rapidly became a very robust bully, & so protected himself against education.

Yours sincerely,
F.R. Leavis

In effetti, le lezioni seguite da Leavis appaiono indiscutibilmente più “jamesiane”, in quanto “dusky” ben si addice all’incertezza di Maisie, così come “phases” si accorda meglio alle fasi del gioco crudele cui sono intenti i genitori della bambina. Perciò, accettando i suggerimenti, nel primo caso tradussi: “Le bambole rigide nell’oscurità degli scaffali cominciarono a muovere gambe e braccia; vecchie forme e fasi cominciarono ad avere un significato che la spaventò” (p. 98), e, nel secondo mi limitai ad un inserimento del termine sottinteso fra parentesi quadre: “Ci vogliono circa seicento [uomini] per fare una civiltà” (p.195), anche se, col senno di poi, in epoca post-femminista, mi accorgo che avrei fatto meglio ad inserire un onnicomprensivo “[esseri umani]”, oppure “[persone]”, sulla scia di quanto stava già allora succedendo al termine “Chairman”, oggi sostituito nell’uso dal neutro “Chairperson”.

Tuttavia, rileggendo qua e là l’antica versione dopo oltre tre decenni, mi accorgo di quanto, nel mio tentativo di aderire ad un originale così denso di concetti complessi, essa possa oggi apparire rigida e ingessata. Se mai editore dovesse proporre una ristampa, mi vedrei costretto ad effettuare una revisione completa, eliminando tutte quelle legnosità e pesantezze da me stesso indicate, nel 1990 e 1995, nella “Nota alle traduzioni” e applicando le regole seguite nell’allestimento dell’edizione delle *Opere* di Conrad nei Classici Bompiani. Appare ovvio, infatti, che, nel caso dei classici, e Leavis è un classico del Novecento, ogni generazione ha bisogno di nuove traduzioni e non potrebbe accontentarsi dei primi balbettii di un traduttore inesperto.

RASSEGNE, NOTE E RECENSIONI

CEDRIC WATTS

FUNDAMENTAL EDITING: IN *A MIDSUMMER
NIGHT'S DREAM*, DOES "BOTTOM" MEAN "BUM"?
AND HOW ABOUT "ARSE" AND "ASS"?

For today's readers, one of the associations of the word "bottom" may be "buttocks" or, vulgarly for British speakers of English, "bum". Consequently, some readers may assume that "bum" was in Shakespeare's mind when he conferred the name "Bottom" on the thespian weaver of *A Midsummer Night's Dream*. Alas, the *Oxford English Dictionary* declares that "bottom", in the sense of "posteriors" or "sitting part", dates only from the late 18th century. The dictionary cites Erasmus Darwin's *Zoonomia*, 1794-6: "So as to have his head and shoulders much lower than his bottom".¹ The problem becomes more complicated when Peter Holland annotates the name "Bottom" in his edition of the play. Holland observes:

A "bottom" was the core on which the weaver's skein of yarn was wound; Shakespeare used it in this sense in *Two Gentlemen* 3.2.53 (as a verb) and *Shrew* 4.3.134-5, "a bottom of brown thread". Caxton, in his translation of Virgil's *Aeneid*, had Ariadne give Theseus a "botome of threde" to help him find his way through the labyrinth.

Holland then offers the following intriguing speculation:

No one has yet proved convincingly that the word "bottom" could at this date refer to a person's behind; if it could, then the transformation into an ass (arse) would seem almost a literalizing of Bottom's name...²

Here, with some trepidation, I consider the possibility of such "literalizing". I ask, first, whether "Bottom" could indeed connote "bum", and, secondly, whether it could also connote both

1. *The Oxford English Dictionary Online*, 2005, entry for "bottom".

2. William Shakespeare: *A Midsummer Night's Dream*, ed. Peter Holland (Oxford: Oxford University Press, 1998), p. 147 n.

“arse” and “ass”. If the answer to either or both questions is “yes”, *A Midsummer Night’s Dream* becomes an even better play: thematically wittier than we may have deemed it.

In an essay published in 2000, I remarked of Bottom: “His name means ‘core (or spool) of yarn’ (appropriate to a weaver) as well as suggesting ‘buttocks’.” My end-note – appropriately not a footnote – added:

It obviously suggests “buttocks” to modern audiences. Holland, p. 147, says that there is no proof that “bottom” had that meaning when Shakespeare was writing. I think it would be unwise to underestimate Shakespeare’s associative talents, particularly where the human body is concerned. “Bottom”, at that time, could certainly refer to the base of anything and to the capacious curvature of a ship, so an association with “buttocks” seems natural enough....³

Of course, we have obvious evidence that Shakespeare could associate a comic character with buttocks. In *Measure for Measure* we encounter Pompey Bum, and Escalus (on hearing his name) predictably remarks:

Troth, and your bum is the greatest thing about you; so that, in the beastliest sense, you are Pompey the Great.⁴

Nevertheless, to use the surname “Bum” as evidence that *A Midsummer Night’s Dream*’s Bottom has a name that could connote “buttocks” seems, again, to be blocked by the *Oxford English Dictionary*, which declares:

The guess that *bum* is “a mere contraction of bottom”, besides its

3. John Sutherland and Cedric Watts: *Henry V, War Criminal? and Other Shakespeare Puzzles* (Oxford: Oxford University Press, 2000), pp. 213-14. *O.E.D.* gives 1522 as its earliest date for the nautical “bottom”, “the part of the hull of the ship which is below the wales”. Ann Thompson’s edition of *The Taming of the Shrew* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), p. 130, annotates Grumio’s “beat me to death with a bottom of brown thread” thus: “**bottom**: spool, bobbin. (With obscene reference as well.)”

4. William Shakespeare: *Measure for Measure*, ed. J. W. Lever (London: Methuen, 1965), 2.1.214-15.

phonetic difficulties, is at variance with the historical fact that “bottom” in this sense is found only from the 18th c.⁵

Fortunately, the dictionary’s supposed “historical fact” is open to challenge. In Shakespeare’s *Venus and Adonis*, 1593, Venus seductively addresses Adonis thus:

I’ll be a park, and thou shalt be my deer:
Feed where thou wilt, on mountain or in dale;
Graze on my lips, and if those hills be dry,
Stray lower, where the pleasant fountains lie.

Within this limit is relief enough,
Sweet bottom grass and high delightful plain,
Round rising hillocks, brakes obscure and rough,
To shelter thee from tempest and from rain...⁶

Eric Partridge glosses “bottom grass”, or, as he prefers, “bottom-grass”, as follows: “*bottom growth*, ‘thick, short grass in meadows, below the longer and comparatively sparse growth’ (Wyld), also (*bottom* = the human posterior) ‘the hair growing in and about the crutch’...”⁷

Even stronger evidence can be found. In Thomas Dekker’s *The Shoemaker’s Holiday* (first recorded in 1599, printed in 1600), Sybil tells Rose this:

My Lord Mayor your father, and Master Philpot your uncle, and Master Scott your cousin, and Mistress Frigbottom, by Doctors’ Commons, do all, by my troth, send you most hearty commendations.⁸

In their comments on this passage, the editors R. L. Smallwood and Stanley Wells say initially of “Philpot”, “Scott” and “Frigbottom”:

5. *Op. cit.*, entry for “bum”.

6. Lines 231-8. William Shakespeare: *The Poems*, ed. F. T. Prince (London: Methuen, 1969), pp. 15-16.

7. Eric Partridge: *Shakespeare’s Bawdy* (London: Routledge, 1968), pp. 69-70.

8. Thomas Dekker: *The Shoemaker’s Apprentice*, ed. R. L. Smallwood and Stanley Wells (Manchester: Manchester University Press, 1979), sc. 2, lines 22-5 (pp. 98-9).

The first and last names are so clearly meant to be bawdily comic that it may not be far-fetched to suggest that *Scott* puns on “scut”, meaning “short tail...hence, posteriors or pudend” (Partridge); though, of course, *Scott*, unlike the others, appears in the play (sc. ix).⁹

Then, looking particularly at “Frigbottom”, the editors comment:

Dekker’s compound. *Frig* is first recorded in 1598, meaning “wriggle” or “tickle”; the fully sexual meaning seems to be a later development (see *O.E.D.*, 1972 Supplement). *O.E.D.* first records *bottom* as “posteriors” in 1794, but clearly it has a related sense here.¹⁰

O.E.D. Online cites John Florio’s “frig”, 1598 (“*Fricciare*, to frig, to wriggle, to tickle”), under the heading “**frig**, *v.* ...3. Freq. used with euphemistic force. **a.** *trans.* and *intr.* = FUCK *v.* 1. **b.** To masturbate.”

Thus, the surname of Mistress Frigbottom is equivalent at least to “Wrigglebottom” or “Tickle-Bum”, and probably to some grosser phrase: even anal intercourse may be invoked by it. By indicating that “Doctors’ Commons”, the lawyers’ college, provides her with customers, *The Shoemaker’s Holiday* creates that probability. In context, that woman’s name provides persuasive evidence that, in Shakespeare’s day, “bottom” could indeed mean “posteriors” or “bum”; it indicates that *O.E.D.*’s date for that meaning, 1794-6, may be two centuries too late; and it enriches *A Midsummer Night’s Dream*. In that comedy, Shakespeare exploits various connotations of “bottom”, and we now find that they include not only “core or spool of yarn or thread”, “foundation in reality”, “substance” and “limit”, but also ‘bum’. We may recall Robin Goodfellow’s gleeful words, in Act II, scene i, about the aunt who mistakes his crouching form for a foot-stool:

Then slip I from her bum, down topples she,
And “Tailor!” cries, and falls into a cough...

9. Dekker, p. 99.

10. Dekker, p. 99.

(“Tailor” here probably means “My tail”: i.e. “My prat”, connoting “My buttocks”, as in the modern “pratfall”.¹¹) Furthermore, Mistress Frigbottom gives some support to Holland’s speculation that the metamorphosis of Bottom into ass is a literalising of the weaver’s name.

The difficulty which remains, however, is that, in Shakespeare’s works generally, “ass” refers either to the quadruped, the beast of burden, or, metaphorically, to a foolish person. Partridge claims that sometimes “ass” implies “arse”, but his examples seem generally unconvincing: “Asses are made to bear, and so are you” in *The Taming of the Shrew*, 2.1; the “Judas” mockery in *Love’s Labour’s Lost*, V.ii; “Then came each actor on his ass” in *Hamlet*, 2.2; “Thou borest thine ass on thy back o’er the dirt” and “May not an ass know when the cart draws the horse?” in *King Lear*, 1.4; and “the fall of an ass, which is no great hurt” in *Cymbeline*, 1.3.¹² In that sequence of citations, the meanings “beast of burden” and “fool” seem fully sufficient. Current American usage, in which the spelling and sound of “ass” denote the human backside far more frequently than they denote the quadruped, may mislead some readers of *A Midsummer Night’s Dream*. In his guide to Shakespearian studies, Dr Russ McDonald, of the University of North Carolina, quotes William Harrison’s *Description of England* (1587) thus on the topic of men’s clothing (including breeches):

[W]e...bestow most cost upon our asses, and much more than upon all the rest of our bodies, as women do likewise upon their heads and shoulders.¹³

This appears to supply the missing link in the argument: the costly breeches cover “asses”. Unfortunately, however, McDon-

11. Cf. “Prick the woman’s tailor”: 3.2.158-9 of *The Second Part of King Henry IV*, ed. A. R. Humphreys (London: Methuen, 1966), and notes to lines 149 and 151, all on p. 104.

12. Partridge, p. 59. Occasionally, Partridge seems over-zealous in his quest for the bawdy.

13. Russ McDonald: *The Bedford Companion to Shakespeare* (Boston, New York and Basingstoke: Macmillan, 1996), p. 250. Cf. *Harrison’s Description of England*, Pt. 1, ed. F. J. Furnivall (London: New Shakspeare Society, 1877), p. 170.

ald has silently modernised and Americanised Harrison's spelling, which gave "arses" and not "asses"; so this instance fails. Fausto Cercignani offers strong evidence that, in Shakespeare's works, "ass" has a short "a", as in "hat";¹⁴ whereas (predictably, given the contrasting etymological origins) the customary long 'a' for "arse" is indicated when, in *Romeo and Juliet*, II.iv, the Nurse seems momentarily to think that "arse" begins with "R".¹⁵ The following exchange from John Lyly's *Endimion* seems to confirm the aural distinction:

Top[*bas*]. Learned? I am all *Mars* and *Ars*.

Sam[*ias*]. Nay, you are all *Masse* and *Asse*.

Top. Mock you mee?...Am I all a *masse* or *lumpe*, is there no proportion in me? Am I all *Asse*? is there no wit in mee? *Epi*, prepare thee to the slaughter.

Sam. I pray sir heare vs speake! we call you *Masse*, which your learning doth well vnderstande is all *Man*, for *Mas maris* is a man. Then *As* (as you knowe) is a weight, and we for your vertues account you a weight.

Top. The *Latine* hath saued your lyues...¹⁶

Entangled though the comic punning may be, it seems to preserve, and partly to depend on, a contrast between the "arse" sound and the "ass" sound Lyly's *Midas*, too, seems to offer confirmation:

Apollo [*addressing Midas*]. I will leaue thee but the two last letters of thy name, to be thy whole name; which if thou canst not gesse, touch thine ears, they shall tell thee.

Mid. What hast thou done *Apollo*? the eares of an *Asse* vpon the head of a King?¹⁷

These examples appear to refute Partridge's assertion that "

14. Fausto Cercignani: *Shakespeare's Works and Elizabethan Pronunciation* (Oxford, Oxford University Press, 1981), pp. 87, 93-4.

15. "R" and "arse": see Philip Williams, Jr.: " 'Romeo and Juliet': Littera Canina": *Notes & Queries* 195 (April 1950), pp. 181-2.

16. John Lyly: *Endimion*, I.3.91-102, in *The Complete Works of John Lyly*, ed. R. Warwick Bond, Vol. III (Oxford: Oxford University Press, 1902), p. 28.

17. John Lyly: *Midas*, 4.1.138-42, in *The Complete Works of John Lyly*, p. 143.

‘ass’...is pronounced *arse*”.¹⁸ Helge Kökeritz remarks:

Short forms of *ace* and *grace* seem almost essential for the puns *ace-ass* and *grace-grass*, unless we assume considerable distortion of the vowel in *ace* and *grace*...for the sake of the pun.¹⁹

It may seem probable, therefore, that, in the late 16th century, “bottom” could connote “bum” (and thus “arse”) but not “ass”. Nevertheless, in English west-country parlance, “ass”, like the liturgical “mass”, has often been pronounced with a long “a”;²⁰ so, bearing in mind the trace of doubt conceded by Kökeritz and Cercignani, I think it would be rash to rule out the occasional occurrence of that pronunciation amid the evolving diversity of Elizabethan English. An ambiguous shift into rhyme in the anonymous *The Taming of a Shrew* may perhaps offer an instance, and is certainly further evidence of the swift associability of “ass” with “arse” :

Val[eria] Well, will you plaie a little?
Kate I, give me the Lute.
She plaies
Val. That stop was false, play it againe.
Kate Then mend it thou, thou filthy asse.
Val. What, doo you bid me kisse your arse?
Kate How now jack sause, your a jollie mate,
 Your best be still least I crosse your pate,
 And make your musicke flie about your eares.
 Ile make it and your foolish coxcombe meet.²¹

18. Partridge, p. 75.

19. Helge Kökeritz: *Shakespeare's Pronunciation* (New Haven and London: Yale University Press; 1953), p 176. On p. 167, however, Kökeritz deems the same puns rather more problematic.

20. In rural Gloucestershire, perhaps “medium-to-long”. See also Cercignani, p. 92. On p. 176, Cercignani concedes that the rhyme “*place* (OF *place*): *ass* (OE *assa*)” is “uncertain”, though he proceeds to argue for the short “a” on the basis of “the spelling *plasse* in O.E.D., thirteenth-fifteenth century”. Since writing this piece, I have found a germane article by Patricia Parker, “The Name of Nick Bottom”, in *Autour du Songe d'une nuit d'été e William Shakespeare* (Rouen: Université de Rouen, 2003), pp. 9-29, which provides further linguistic support for the claims offered here.

21. *The Taming of a Shrew* in *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, ed. Geof-

The question here, obviously, is: “Where does the rhyming pattern begin?”. If the words “Then mend it” begin a rhyming couplet, then here “asse” (i.e. “ass”) is substantially homophonous with “arse”; but if the start of the pattern is “How now”, it isn’t. In this passage, choosing between two couplets and one is difficult.

Shakespeare liked significant names. Iago’s name, ominously for Othello the Moor, is not Italian but Spanish, so that it evokes Spain’s patron saint: Santiago Matamoros: Saint James the Moor-Slayer. When Romeo first meets Juliet, he is disguised as a pilgrim, a guise true to his name: because *romeo* is Italian for “pilgrim to Rome”; and, of course, she is called “Juliet” because she was born in July. I think it should therefore remain a possibility that Bottom’s asinine disguise, too, has nominal aptness. His name, which certainly connotes “bum”, perhaps also connotes both “arse” and “ass”. When Quince says to the metamorphosed weaver, “Bless thee, Bottom, bless thee! Thou art translated”,²² he possibly means by the latter clause not only “You are changed” but also “Your name, ‘Bottom’, has been translated, physically, via ‘arse’ into ‘ass’.”

Thus Shakespeare, ever resourceful, ever keen to reify the abstract, gratifies present-day appetites for both the subtly semiotic and the carnally vulgar.

frey Bullough, Vol. I (London: Routledge and Kegan Paul, 1957; reprinted, 1964), p. 82.

22. 3.1.108 of *A Midsummer Night’s Dream*, ed. Cedric Watts (Ware: Wordsworth, 2002).

LAURA GIOVANNELLI

LE MILLE E UNA MASCHERA DI OSCAR WILDE

Recensione: Giovanna Franci-Rosella Mangaroni, *Le mille e una maschera di Oscar Wilde*, Bologna, Bononia UP, 2002, pp. 160, Euro 15.

L'inesauribilità affabulatoria delle maschere wildiane, simile alla fucina mitopoietica di Sheherazade, continua a trovare riscontri nello scenario moderno e contemporaneo. Intrigante *storyteller* e decostruzionista *ante litteram*, abilissimo conversatore e audace plagiatore, simulacro di Cristo e esteta radicale à la Nietzsche, Oscar Wilde sembra prestarsi docilmente alle etichettature, senonché poi vi sfugge con la connaturata disinvoltura del *dandy*, esorcizzando puntualmente la minaccia della saturazione.

Vivace e stimolante, l'*excursus* condotto da Giovanna Franci e Rosella Mangaroni riassume il "fluttuante spirito" dello scrittore sondando, a mo' di premessa, l'*Effetto Wilde*, ovvero il complesso di "vicissitudini letterarie e iconografiche" che hanno "stravolto, deformato, plagiato, 'frinteso'" (p. 10) lo stesso maestro del camaleontismo. L'attenzione si focalizza, in altre parole, sulle riscritture artistiche della vita e del macrotesto wildiani, abbracciando *pastiche*, biografie fittizie, commemorazioni teatrali, apocrifi e parodie. Come direbbe il Pound di *Make It New*, queste revisioni creative costituiscono una forma di "criticism in new composition", dove la presenza del modello acquista fisionomie in parte inventate, talora capovolte, e scaturenti da un dialogo virtuale, attivo e partecipe, innescato da epigoni, celebratori o detrattori.

Ecco dunque, rilevano Franci e Mangaroni, il profilarsi di un atteggiamento contraddittorio nei confronti di Wilde: una peculiare osmosi fra attrazione e repulsione, alla quale avrebbero reso testimonianza i saggi di André Gide, le "profanazioni" del

credo estetico attuate da Max Beerbohm (ad esempio in *The Happy Hypocrite*, versione beffardamente *light* di *The Picture of Dorian Gray*), ed il più recente *Saint Oscar* (1989) di Terry Eagleton, che inneggia spiritosamente – ma anche con precisi intenti politico-culturali – alla modernità dell’artista ottocentesco, suo connazionale, salutato come un “Barthes irlandese” *avant la lettre*.

“Per celebrare degnamente Wilde” – puntualizzano le autrici – “restiamo dunque nel fraintendimento; non solo, restiamo nel falso” (p. 23): fornire al *dandy* un’ennesima maschera, dare al suo abito un taglio personalizzato e attuale, significa in fondo svolgere il ruolo del critico-artista teorizzato nelle *Intentions*. Ed è la seconda e più corposa sezione di *Le mille e una maschera* a puntare i riflettori sulla preannunciata serie di emulazioni, rimaneggiamenti e *misreadings*, individuando una provvisoria fenomenologia de *L’invenzione di Oscar Wilde*, in campi diversi e spazianti dalla narrativa ai *gender studies*, dalle rappresentazioni sceniche a quelle sul piccolo o grande schermo.

Senza mai cristallizzarsi nella disamina pedestre, né ambire a fissare criteri tassonomici assoluti, Franci e Mangaroni ci indirizzano lungo i percorsi paralleli o diametrali di una cartografia essenziale, la quale vede come pietre miliari d’ingresso due apocrifi che suscitavano clamore: *Teleny, or the Reverse of the Medal* (1893), romanzo pornografico anonimo, pubblicato da Leonard Smithers, e il più blando e manierato, benché sempre provocatorio, *Green Carnation* (1894) di R.S. Hichens, entrambi attribuiti inizialmente all’esteta irlandese.

Lo sguardo si estende poi, in prospettiva diacronica e soprattutto tematico-argomentativa, al Wilde protagonista immaginario di godibili *detective stories*, tra le quali *Wilde West* (1991) di Walter Satterthwait, un *pastiche* postmoderno dove spunti fattuali – il *tour* americano del 1882 – costituiscono l’ordito di un racconto polifonico ispirato a *Pen Pencil and Poison*, a *The Picture of Dorian Gray* e ad un ventaglio notevole di generi letterari e paraletterari (*noir*, *western* e commedia salottiera). Non manca, inoltre, la prevedibile nicchia riservata all’Oscar antesignano del *gay pride* e “icona omosessuale”, sulle orme delle sue drammatiche vicende processuali e della sua faticosa acquisizione di

una voce rappresentativa nel coeso e puritano *establishment* tardo-vittoriano. Di qui, ad esempio, l'omaggio al proto-martire della *queerness* da parte dell'americano C.R. Holloway, le cui *Unauthorized Letters of Oscar Wilde* (1997), collazione di passi autografi ed epistole fittizie intervallate da invettive contro il perbenismo e il moralismo omofobico, si tramutano, quasi in virtù di un *transfert* medianico, in "un'autobiografia apologetica di un omosessuale del nostro tempo alla ricerca di illustri predecessori" (p. 76).

Una specie di *alter ego* Oscar Wilde finisce per esserlo anche per gli autori di un coacervo di "biografie in maschera", termine con il quale Franci e Mangaroni battezzano tre tipologie di (ri)scritture apologetiche e/o parodiche della vita dell'artista: 1) a carattere narrativo (inevitabile, a questo proposito, menzionare almeno *The Last Testament of Oscar Wilde* [1983], il virtuosistico post-*De Profundis* allografo, a firma di Peter Ackroyd); 2) di matrice teatrale, dal già citato *Saint Oscar a Oscar Wilde, a Play* (1927), malinconico dramma della caduta e della solitudine composto da Lester Cohen, e *Diversions and Delights* (1977), dove John Gay articola un ipotetico monologo wildiano di congedo, una conferenza-confessione amara e autoironica, tenuta durante l'esilio parigino, ormai lontano dalle luci della ribalta; 3) di impronta intersemiotica: modello di riferimento è la singolare alchimia operata da Stefan Rudnicki in *Wilde. The Novel* (1997), romanzo il cui avantesto è stranamente un racconto filmico, ossia lo *screenplay* di Julian Mitchell per la celebre pellicola di Brian Gilbert, a sua volta "illuminato" dalla biografia di Richard Ellmann (*Oscar Wilde* [1987]).

Poliedrico e brillante come l'antenato letterario che lo ha ispirato, questo studio si chiude con un'ultima, breve visita guidata sul palcoscenico di altre rappresentazioni novecentesche – *last but not least*, le acrobazie istrioniche di Tom Stoppard – gravitanti intorno al "caso Wilde", a conferma di come esso continui ad eludere qualunque re-invenzione o archiviazione definitiva.

Laura Giovannelli

FRANCESCA PIERI

THE FINISHING SCHOOL

Recensione: Muriel Spark, *The Finishing School*, London, Penguin, 2004, pp. 156, 12,10 (tr. it. di Enrico Terrinoni, *Invidia*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 126, Euro 13.50).

Come sottolinea il titolo della tempestiva traduzione italiana, cui a giugno è stato assegnato il Premio Elba 2005 intitolato a Raffaello Brignetti, la vera protagonista di *The Finishing School* è indubbiamente l'invidia. Sfrenato e ossessivo, questo è il sentimento che si consuma in Svizzera tra le mura del College Sunrise, una scadente scuola di perfezionamento. Si tratta dell'invidia provata da Rowland Mahler, insegnante di scrittura creativa con velleità di diventare un grande romanziere, nei confronti del suo migliore allievo, l'ambizioso e determinato Chris Wiley, impegnato nella stesura di un romanzo storico 'revisionista' su Maria Stuarda. È questo il nucleo tematico del testo, che si dilata insieme all'intensificarsi dell'invidia stessa, connessa all'astio reciproco e talmente forte da sfociare tanto nei folli desideri omicidi di Rowland, quanto in un atto violento compiuto da Chris sull'insegnante.

Tuttavia, maestro e allievo sembrano legati da un rapporto paradossale di amore-odio, per cui l'uno non riesce a vivere lontano dall'altro. Se, da un lato, Chris elabora il livore dell'insegnante trasformandolo in stimolo primario alla composizione della sua opera, dall'altro, Rowland non può fare a meno dello studente, dal momento in cui decide – dietro consiglio della moglie Nina – di scrivere un libro proprio su di lui a scopo 'terapeutico', per liberarsi cioè dall'invidia che lo divora e sfogare così la rabbia repressa.

Emblematico è il fatto che nella sezione conclusiva del testo si preannunci un connubio inatteso tra i due nella gestione del collegio, reso possibile dal raggiungimento della tranquillità in-

teriore da parte di entrambi, finalmente appagati grazie alla pubblicazione e al discreto successo dei loro romanzi.

In *The Finishing School* Muriel Spark introduce temi e motivi affrontati in opere precedenti, sebbene, questa volta, li analizzi sotto una luce cupa e, per così dire, negativa, dalla quale scaturisce una visione della vita ancor più pessimistica di quella espressa a più riprese negli altri romanzi.

Nell'*hic et nunc*, infatti, tutto sembra destinato alla dissoluzione. Per citare un esempio, a livello dell'intreccio, quella costante tematica di un gruppo di allieve vivaci, affiatate, intelligenti, già guidato dall'affascinante e anticonvenzionale Miss Jean Brodie, diviene ora un insieme disgregato di studenti viziati e demotivati, sotto la tutela di Rowland e Nina, insegnanti frustrati qui fortemente sminuiti, in quanto incapaci di svolgere il loro ruolo educativo e interessati soltanto ad accumulare denaro. A questa degradazione in ambito professionale fa da *pendant* il fallimento di tutti i rapporti che riguardano la sfera affettiva, a partire dal matrimonio finito di Rowland e Nina, a cui segue la separazione, sino alla vuotezza sottesa ai legami tra genitori e figli, nonché tra compagni di collegio.

Occorre poi notare come il grado di elaborazione del testo risulti piuttosto basso, poiché l'autrice si limita a riproporre alcune tecniche e strutture già utilizzate. A questo proposito, il 'ritorno' dello scrittore quale figura principale dell'opera – qui corrispettivo maschile delle più brillanti romanziere Caroline Rose di *The Comforters* (1957) e Fleur Talbot di *Loitering with Intent* (1981) – mette in moto le poche riflessioni metaletterarie sia sulle varie fasi di composizione del testo in generale, sia sulla creazione del personaggio 'fittizio'. A ciò si aggiunge la tenue presenza dell'intertestualità, ora limitata a due citazioni poetiche e, quindi, ben lontana dalla ricchezza dei rimandi che costellava il tessuto di *The Girls of Slender Means* (1963).

Spark non manca neppure di mostrare i tratti salienti della sua tecnica narrativa, riducendo notevolmente i caratteristici salti analettici e prolettici, a favore del tradizionale ordine cronologico degli avvenimenti che, come si è visto, prendono le mosse dal sentimento dell'invidia. Su quest'ultima pongono un accento particolare il traduttore, Enrico Terrinoni, o l'editore, i quali, at-

tribuendo alla versione italiana proprio il titolo di “invidia”, effettuano uno spostamento di prospettiva dalla dimensione esterna e concreta, messa in risalto dal titolo originale, a una interna e astratta, vale a dire, dal luogo in cui si svolgono i fatti, appunto, la *Finishing School*, agli abissi dell’interiorità.

Si noti, inoltre, come Terrinoni rispetti la sottile distinzione semantica esistente tra “invidia” e “gelosia”, traducendo il termine “jealousy” con la parola “invidia”, quando, come accade nella maggior parte dei casi, si tratta di “rovello, competizione, rivalità”; talvolta rendendolo con il vocabolo “gelosia”, allorché entra in gioco la vita sentimentale. Ecco un chiaro esempio:

Chris pondered on the nature of jealousy. He was thinking of Darnley's fierce and primitive jealousy of Rizzio, his wife's favourite, her musician, her confidential friend. In his life he had not experienced jealousy at work, although he knew the sensation, and could recognize it in others. [...] What is jealousy? Jealousy is to say, what you have got is mine, it is mine, it is mine? Not quite. It is to say, I hate you because you have got what I have not got and desire. I want to be me, myself, but in your position, with your opportunities, your fascination, your looks, your abilities, your spiritual good (pp. 56-57).

Chris ponderava la natura della gelosia e dell’invidia. Pensava alla gelosia feroce e primitiva di Darnley nei confronti di Rizzio, il favorito della moglie, suo musicista e confidente. In tutta la vita non aveva mai provato quei morsi, anche se ne immaginava la sensazione e la riconosceva negli altri. [...] Che cos’è l’invidia? È dire: quello che hai tu è mio, è mio, è mio? Non proprio. È dire: ti odio perché tu hai ciò che io non ho e che desidero. Io voglio essere io, sì, ma nella tua posizione, con le tue opportunità, con il tuo fascino, la tua bellezza, le tue capacità e la tua ricchezza spirituale (p. 50).

Se ne deduce, dunque, che l’invidia assume la forte accezione dell’odio, come dimostrato ulteriormente dalla traduzione del verbo “envied” (p. 41) con “odiava” (p. 39). Eppure, essa risulta sempre unita alla gelosia in un *mélange* ben veicolato dal significativo gioco di parole “jealous envy, envious jealousy” (p. 10) e comprensibilmente reso in italiano con l’espressione “invidia mista a gelosia” (p. 15).

Con questo romanzo, insomma, l’autrice raggiunge un risul-

tato artistico decisamente inferiore rispetto alla produzione letteraria precedente, puntando su una storia lineare e poco avvincente, narrata mediante il solito stile asciutto e a tratti pungente che contraddistingue la sua prosa. Di fronte all'operazione di revisione e ripetizione del 'già fatto' il lettore di *The Finishing School* non può non constatare una certa superficialità sotto tutti i punti di vista; superficialità che non tocca l'intento critico autoriale nei confronti della realtà corrotta di quei collegi per ricchi, o *parvenu*, dove regnano insidia, ipocrisia, invidia.

Francesca Pieri

FAUSTO CIOMPI

UN RAGAZZO DELLO SHROPSHIRE E ALTRE POESIE

Recensione: Alfred E. Housman, *Un ragazzo dello Shropshire e altre poesie*, a cura di Bianca Tarozzi, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 220, Euro 16,50.

La fortuna italiana di Alfred Housman è meritata, circoscritta ed inspiegabile. Un segno della sua scarsa pervasività è che il capolavoro del poeta, *A Shropshire Lad*, risulta integralmente disponibile in italiano solo da pochi mesi, grazie alle preziose cure di Bianca Tarozzi, poetessa di origine bolognese e docente di Letteratura anglo-americana presso l'Università di Verona. Decisamente parca anche la letteratura critica italiana su Housman, sul quale, infatti, poco si è scritto, se non ad opera della Tarozzi stessa, dopo alcuni contributi di Rolando Anzilotti, che avevano invece inaugurato in modo promettente la critica housmaniana del dopoguerra.

Maggiore interesse, da noi, Housman ha semmai incontrato in sede antologica. Prima del volume curato dalla Tarozzi, già un conoscitore come Roberto Sanesi aveva infatti imposto sulle spalle, apparentemente gracili, di Housman, l'onere di aprire la sua antologia della poesia inglese del Novecento, apparsa nel 1960 e più volte ristampata da Bompiani.¹

E, notizia recente, anche Massimo Bacigalupo, studioso e traduttore non meno attento di poesia anglo-americana, ha scelto Housman, insieme all'imprescindibile Thomas Hardy, quale solo rappresentante dei poeti inglesi più o meno riconducibili alla temperie tardo-vittoriana, nella svelta antologia del Novecento poetico uscita da Crocetti.²

1. R. Sanesi (a cura di), *Poeti inglesi del Novecento*, Milano, Bompiani, (1960) 1991, pp. 1-15.

2. *400 poeti del 900*, *Poesia*, XVIII, 200 (Dicembre 2005), p. 28.

Degli involontari meriti ascrivibili ad Housman, si può dire che la lene poesia di questo insigne latinista di Cambridge egregiamente rappresenta, in metri popolari, obsoleti e cantabili, come la quartina del cosiddetto *common meter* propria della ballata e delle *hymnal song*, quel tardo-romanticismo senescente, tutto *pathos* e sensibilità, capace però di sopravvivere allo svoltar del secolo malgrado forme e contenuti fortemente datati: pulsioni erotiche eterodosse a confronto di respiscenze moralistiche; emozioni da trasmettere, per parafrasare il poeta, incuranti di ogni problematica intellettuale. A conferma di questa funzione di cesura storica, concomita, del resto, la circostanza che *A Shropshire Lad*, il libro d'esordio di Housman pubblicato nel 1896 presso Kegan Paul a spese dell'autore, venne ristampato nel 1898 e, infine, nel 1900: davvero un sigillo emblematico sul tramonto del secolo. Spietatamente simbolica è anche la data di pubblicazione dell'altra fatica poetica di Housman, *Last Poems*, che nel 1922 congeda definitivamente, sin dal titolo, un'intera epoca letteraria, proprio mentre lo *Ulysses* di Joyce e *The Waste Land* di Eliot celebrano invece l'*annus mirabilis* dell'avanguardia modernista.

Ho usato l'aggettivo 'inspiegabile' per descrivere la fortuna di Housman perché la sua poesia, di sicuro interesse storico, appartiene ad una tradizione che nasce minore e si rivela presto vetusta, sino a divenire, per noi, quasi completamente estranea. Un vittoriano per Larkin, un ateo anglicano estetizzante e falso per Empson, un mestierante *rétro* e ripetitivo per Pound, eppure legittimamente poeta a modo suo per un Eliot insolitamente relativista, Housman sembra ritenere, per il lettore moderno, il solo fascino riconosciutogli da Borges, che lo definì "musicista dell'inglese". Purché, è chiaro, ci si accontenti di vaghe melodie romantiche dopo aver fatto l'orecchio ai ben più aspri spartiti di Eliot e Pound o a quelli, comunque più complessi, di Hardy e Yeats. Non, dunque, la "music of ideas" che I.A. Richards trovava in Eliot, ma quella cantabilità popolare, da inno religioso e ballata, che pare inestirpabile dal gusto medio inglese e che, come tale, è stata fatta propria da musicisti come Ralph Vaughan Williams, George Butterworth, Charles Wilfred Orr e Ian Venables, nelle loro composizioni su testi di Housman. È del resto

sintomatico che il punto di convergenza fra gli antologisti italiani di Housman – Sanesi, Bacigalupo e Tarozzi – sia il favore accordato ad un breve testo, tolto dai *Last Poems*, intitolato *Epitaph on an Army of Mercenaries*, che forse oggi noi apprezziamo in modo interpretativamente obliquo, se non addirittura equivoco. Il testo, pubblicato per la prima volta sul *Times* nel 1917 e pensato come patriottico omaggio ai 50.000 soldati britannici caduti, nel 1914, nella prima battaglia di Ypres, nasce, infatti, come epigramma, esemplato su modelli classici, celebrativo del valor militare e dell'assiolgia più conservatrice, ma appare, al lettore moderno, un documento sul crollo, pateticamente procrastinato, di un'epoca allo stremo, piuttosto che l'eroico attestato della sua salvazione: l'indiretta certificazione di uno degli scossoni più consistenti fra quanti manderanno in frammenti e rovine l'edificio già pericolante della civiltà occidentale, alla cui manutenzione presto metterà mano, con ben altro piglio, l'Eliot della *Waste Land*.

Questi, nel giorno in cui cadeva il cielo,
Mentre cedevano le fondamenta della terra,
Seguendo vocazioni mercenarie
Presero la mercede e sono morti.

Le loro spalle sostennero il cielo;
Ressero, e resistettero le fondamenta della terra;
Quel che Dio abbandonava, essi difesero,
E per la paga salvarono ogni cosa. (89)

Come Bianca Tarozzi ricorda nell'ampia postfazione, Housman era, d'altra parte, un poeta controvolgia, senza ambizioni di originalità o audacia ideologica, uno che scriveva quando stava male e che si ritrovava peggio, spossato ed esausto, dopo ogni sforzo creativo. Frutto di un mal di gola che lo confinò a casa e di una mai ricambiata passione omoerotica per un compagno di studi a Oxford, quel Moses Jackson che fra l'altro procurò a Housman il suo primo impiego all'ufficio brevetti londinese, *A Shropshire Lad* rimane comunque, anzitutto, un notevole documento letterario. La Tarozzi ce lo propone, come i testi scelti da *Last Poems* e dai versi pubblicati postumi (*More Poems* e *Addi-*

tional Poems), in un italiano leggero e sapiente, per evocare poi, in sede di commento, alcuni aspetti del dibattito critico di pertinenza. A questo riguardo, una questione fondamentale concerne la struttura del poema, dagli studiosi visto, ora, come sequenza disorganica e sin quasi caotica di liriche staccate, ora, invece, come macrotesto coeso e disposto lungo nitide linee architettoniche. La Tarozzi accoglie prudentemente la tesi di quanti riconoscono in *A Shropshire Lad* un gioco di “alternanza e di contrasto tra stati d’animo e figure diverse; il principio contrappositivo vale nella costruzione d’insieme e nelle singole composizioni ed è comunque tipico dell’ironia – carattere distintivo della produzione poetica di questo autore”.³

La curatrice non manca poi di sottolineare quel preciso principio organizzativo dell’opera che è il suo locutore: Terence Hearsay. La funzione narrativa di questo *alter ego* dell’autore è ben più evidente nella prima, mai pubblicata stesura del poemetto, quella a lui intitolata (*Poems by Terence Hearsay*), ma Hearsay svolge comunque, anche nelle redazioni successive, note col titolo definitivo di *A Shropshire Lad*, la decisiva funzione testimoniale-auricolare annunciata dal suo cognome. Il nome ‘Terence’ richiama invece il riflessivo poeta latino ammirato per l’urbanità e la maestria dello stile, oltre che per la proverbiale curiosità antropologica. Terence Hearsay è presentato, nella penultima poesia (LXII), in buona misura epitomatica della filosofia dell’autore, in polemico dialogo con un anonimo sostenitore della vita spensierata, della buona birra, della danza. Alla vita come godimento e spensieratezza, ignara di ogni più profonda sollecitazione e fatalmente esposta a smarrimenti improvvisi, Terence oppone il piacere ossimorico dei propri versi pessimisti. Anziché illudersi che il malto funzioni meglio di Milton nel giustificare le vie del Signore, bisogna fare come Mitridate, l’antico re che, a forza di assumere sostanze tossiche in quantità omeopatica, finì per immunizzarsi al veleno. Bisogna assuefarsi al dolore piano piano, in modo da poterci convivere. Ed analoga funzione antalgico-consolatoria viene attribuita alla poesia nella de-

3. B. Tarozzi, “Postfazione” a A.E. Housman, *Un ragazzo dello Shropshire e altre poesie*, cit., p. 160.

dica, intrisa di malinconia classica e keatsiana, apposta all'inizio di *More Poems*:

[...] Io a tutti gli infelici
Non nati, non generati,
Dedico questi versi, che li leggano
Quando a esser tristi saran loro, non io.

Nella lirica conclusiva di *A Shropshire Lad*, Housman sembra d'altronde consapevole della scarsa palatabilità del suo programma quando fa dire al proprio locutore, apparentemente anonimo:

Ho zappato, scavato e sarchiato,
Portato i fiori alla fiera:
Li ho riportati a casa inosservati;
La loro tinta non era di moda. (81)

Se non altro, i suoi versi consoleranno i "luckless lads" cui fa patetico dono del libro, dopo la propria dipartita. Il poemetto si conclude dunque in tonalità minore, ma si era inaugurato, a maggior gloria dell'impero britannico e di Vittoria, con la trionfalistica celebrazione del cinquantenario dell'ascesa al trono della longeva regina:

1887

Arde il fuoco da Clee fin su nel cielo,
Dalle contee si vede chiaramente,
Da nord a sud il segnale ritorna,
Di nuovo ardono i fuochi.

Guarda a sinistra, a destra, le colline
Risplendono, scintillano le valli,
Perché son cinquant'anni questa notte
Che Dio salva la nostra Regina.

[...]

Brindiamo in pace in campagna e in città
Alla Regina che in guerra hanno servito,

E accendiamo i fuochi in alto e nel piano
Nella terra per la quale perirono.

L'amicizia cameratesca e la morte, conclusione pressoché inevitabile di ogni poesia di Housman, sono comunque alla base di *A Shropshire Lad*. Gli altri temi del poemetto sono: la celebrazione non idilliaca del paesaggio, l'amore inglese per orti e giardini, gli energici incidenti della vita agreste (delitti, amori, giochi, sbronze, suicidi), la nostalgia per la campagna (nella seconda parte del poemetto) da parte del rustico inurbato, il compianto dei morti al chiaro di luna, l'amore deluso, la gloria solare degli atleti, la misera gloria notturna dei reietti e dei suicidi, Narciso e Hermes psychopompo, la condanna dell'omosessualità. Questo elenco, eterogeneo e perplesso, si chiude con una concessione alla morale vittoriana, che avrebbe, secondo alcuni critici, indotto Housman a relegare sotto traccia il vero contenuto della sua poesia: la passione erotica per gli uomini. Oltre ad ostentare patriottismo e a propalare il *romance of enlistment* – la letteratura sul fascino dell'arruolamento incoraggiata dall'*establishment* – la poesia militaresca, beninteso occasionale oggetto dell'ironia di Housman, servirebbe dunque all'autore a far circolare segretamente quegli impulsi omoerotici la cui verbalizzazione più esplicita il poeta aveva prudentemente espunto dalle versioni a stampa del poemetto. Non va trascurato, a proposito di morale sessuale, che *A Shropshire Lad* fu pubblicato quando era ancor ben viva l'eco dello scandaloso processo che nel 1895 destinò Oscar Wilde a due anni di carcere duro, a seguito della causa per diffamazione incautamente intentata dal celebre dandy contro il Marchese di Queensberry, padre di Lord Douglas, l'irriconoscente amante dello scrittore e destinatario del *De Profundis* col frequente nomignolo di Bosie. L'ambiguità di Housman nei confronti dell'omosessualità fa del resto il paio con la professione di ateismo dell'autore, nondimeno combattuta vittima di frequenti nostalgie per il Dio accomiato. Alla conclusione ineccepibile di Bianca Tarozzi – uno schizofrenico –, si può aggiungere soltanto che la schizofrenia era epocale, oltre che psicologica e soggettiva.

Fausto Ciompi

Finito di stampare nel mese di ottobre 2006
in Pisa dalle
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Anglistica Pisana

NORME PER I COLLABORATORI

I lavori, proposti in forma definitiva, con note a piè di pagina e dati bibliografici completi, vanno consegnati in duplice copia dattiloscritta alla Direzione della rivista; in caso di accettazione il testo dovrà essere fornito come e-mail attachment o mediante dischetto (programma IBM o Microsoft Word).

I contributi, idealmente una ventina di cartelle, nello standard editoriale di trenta righe per settanta battute, conterranno nel testo le citazioni inferiori alle cinque righe, racchiuse fra virgolette doppie apicali; le citazioni in prosa o quelle poetiche, superiori alle cinque righe o cinque versi, dovranno apparire in corpo minore rientrato, senza le virgolette. Usare il rientro per ciascun nuovo paragrafo.

Le parole straniere, i titoli di libri e riviste vanno in corsivo. I titoli di articoli, i capitoli di libri, le singole poesie all'interno di raccolte e i saggi contenuti in riviste o volumi miscelanei vanno fra virgolette apicali doppie. Per opere collectanee e per gli *Atti* di convegni, o congressi, in mancanza di curatore evitare la formula AA.VV., indicando invece il nome del primo autore, seguito da *et al.*, e dal luogo e data del convegno; es.: Paul F. Kirby, "Robert Dudley e le navi granducali" in Horace A. Hayward *et al.*, *Atti del Convegno "Gli Inglesi a Livorno e all'Isola d'Elba" Livorno – Portoferraio, 27-29 settembre 1979*, Livorno, Bastogi, 1980, pp. 35-43.

Per le opere monografiche si indicano, separati da una virgola, il nome e cognome dell'autore (non in maiuscolo), il titolo in corsivo, il luogo di edizione, l'editore (senza "Fratelli", "& Figli" o "S.p.a." "Limited" etc.), l'anno di prima edizione (fra parentesi quello dell'edizione adoperata, se diversa, e in esponente quello dell'eventuale ristampa), es.: Aurelio Zanco, *Storia della letteratura inglese*, 2 voll., Torino, Chiantore, 1946 (Torino, Loescher 1972³), vol. II, p. 26. Nel caso di opere in più volumi se ne indichi il numero complessivo (in cifre arabe dopo il titolo) e il numero romano di quello usato prima dell'indicazione delle pagine, es.: Hugh Blair, *Collected Letters*, 6 vols., London: Bell, 1824, vol. IV, pp. 88-91.

Per le riviste va adoperato il titolo completo oppure, per quelle più note, l'acronimo d'uso (*PMLA*, *RES*, *MFS*, *NCF*), corredato dal numero

del volume o annata in numeri romani, da quello della parte o settimana in cifre arabe, dall'eventuale mese o stagione fra parentesi, seguito da p. oppure pp. (*non* da pag. o pagg.), es.: Ian Watt, "Conrad's *Heart of Darkness* and the Critics", *North Dakota Quarterly*, LVII, 3 (Summer 1989), pp. 5-15.

I nomi degli autori citati discorsivamente nel testo vanno indicati per esteso ("Come osserva Rolando Anzilotti" e non "Come osserva R. Anzilotti"); gli stessi nomi possono apparire successivamente con la iniziale puntata soltanto nelle note o nella (facoltativa) bibliografia finale delle opere citate, purché le relative iniziali siano state precedentemente sciolte nel corpo dell'articolo. Fanno eccezione autori che desiderano essere conosciuti con la sola iniziale (es. G. Singh), e rimangono tali anche le iniziali doppie di autori quali T.S. Eliot, D.H. Lawrence, V.S. Naipaul, H.G. Wells, ecc., come pure la sigla U.P. per University Press.

Ai richiami delle note, numerate progressivamente in esponente nel testo *dopo* i segni di punteggiatura, devono corrispondere a piè di pagina le note stesse, il più possibile concise ma corredate da indicazioni bibliografiche complete; per richiami successivi indicare a seconda dei casi: *cit.*, *op. cit.*, *ibid.* Negli elenchi bibliografici, sotto il nome di un autore / autrice ricorrente non si adoperino *Idem* / *Eadem*, bensì una lineetta lunga.