

“FULL OF UNEARTHLY ENERGY” Verso una traduzione di W.B. Yeats

LOREDANA SALIS
UNIVERSITÀ DI SASSARI

Abstract –The promotion and dissemination of literature and of literary culture owes much to the practice of translation, whether intralinguistic, interlinguistic or intersemiotic. The potential of translation to open up to new knowledge rests on the interaction between text analysis and translation practices, that is to say it relies on the interaction between different codes, texts and contexts and the extent to which these can be articulated. The translator acts between the source text and the target text, which are doubly bound in a way that once the process of translation is complete, the TT illuminates back on the ST and a deeper understanding ensues. From the perspective of the literary scholar the ST thus becomes a TT itself. Based on this premise, what follows reflects on the contribution of textual analysis and translation practices to literary knowledge, with specific reference to the translation into Italian of *At Stratford-on-Avon* by W.B. Yeats (1865-1939).

Keywords: W.B. Yeats, Irish National Theatre, Shakespeare, *Richard II*, the Gaelic tradition.

*That strange procession of kings and
queens, warring nobles, of insurgent crowds,
of courtiers and of people from the gutter has
been to me almost too visible, too audible, too
full of an unearthly energy.
(W.B. Yeats, At Stratford-on-Avon)*

*Tired with all these, from these I would begone
Save that, to die, I leave my love alone
(Shakespeare, Sonetto LXVI)*

1. Premessa

La (ri)scoperta, valorizzazione e divulgazione della cultura letteraria deve molto all’esercizio della traduzione, sia essa intralinguistica, interlinguistica o intersemiotica. In tal senso è utile, se non addirittura necessario, sottolinearne il valore epistemologico, riconducibile al rapporto tra processi traduttivi e esegesi, ovvero fra la decodifica di lingua e linguaggi e un’analisi testuale che tenga conto dell’interazione tra testi e contesti. Il potenziale, innegabile, di

queste intersezioni è tale da fornire allo studioso strumenti d'indagine preziosi mediante i quali far luce sulle molteplici significazioni di un'opera letteraria. L'analisi testuale contribuisce al processo traduttivo, influenzando le scelte di chi lo conduce e determinando l'esito del suo lavoro; al contempo l'esperienza della traduzione è in grado di restituire allo studioso/traduttore una rinnovata capacità di comprensione del testo di partenza, una volta arrivato alla fine del processo. La mediazione fra più lingue, linguaggi, culture e referenti consente al traduttore di giungere a una consapevolezza diversa del testo, sviluppando *in itinere* nuove modalità di lettura. Non solo: nell'ottica di rinascita testuale per mezzo della traduzione, il livello di conoscenza acquisito può, a sua volta, avviare un ulteriore processo di ricerca e (ri)scoperta culturale. Quanto segue si sofferma a riflettere su questi aspetti a partire dall'esperienza di traduzione di *At Stratford-on-Avon*, un saggio dello scrittore irlandese William Butler Yeats (1865-1939).

2. Testi e contesti

Personalità di spicco del panorama culturale europeo del secolo scorso, Yeats vanta una produzione letteraria imponente che spazia tra più generi e che comprende svariati volumi di poesie, opere teatrali, saggi, articoli, autobiografie e raccolte epistolari (Wade 1961). Altrettanto imponente è la letteratura secondaria a lui dedicata e significativa la quantità di traduzioni dei suoi scritti disponibili in diverse lingue. Il 150° anniversario della nascita dello scrittore, nel 2015, ha dato vita a un nutrito calendario di attività accademico-divulgative a livello internazionale, ispirando la realizzazione di nuove traduzioni e riletture di testi noti e concorrendo, altresì, alla scoperta e riscoperta di parti meno conosciute della sua opera. In Italia, paese che vanta una tradizione accademica autorevole nel campo degli studi yeatsiani (Fantaccini 2009), non sono mancati contributi in tal senso; l'occasione, inoltre, è parsa propizia per fare il punto della situazione e dare visibilità a testi non ancora tradotti.¹ Tra questi ultimi alcuni saggi che Yeats scrisse a cavallo fra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, quando lavorava alla creazione del Teatro Nazionale d'Irlanda, progetto ambizioso e tappa fondamentale nel processo di rinascita culturale denominato *Celtic Renaissance*.² È a quel gruppo di opere che appartiene *At Stratford-on-Avon* (1901).

¹ Notevole, a tal proposito, il coinvolgimento italiano nel progetto *Yeats Reborn* promosso dalla EFACIS (la *Federazione Europea dei Centri di Studi Irlandesi*) e destinato a studenti, studiosi e scrittori europei alle prese con la traduzione delle opere di Yeats nelle diverse lingue comunitarie. Si veda a tal proposito H. Schwall (2015), e il sito dedicato: <http://www.yeatsreborn.eu/>

² Sviluppatosi negli anni Novanta del 1800, il Rinascimento Celtico era un movimento letterario e culturale che mirava al recupero di un passato gaelico che si era estinto per effetto della

Nato sotto forma di due articoli commissionati da *The Speaker, the Liberal Review*, rivista letteraria con la quale Yeats collaborava da anni, il saggio viene successivamente redatto per l’inserimento nel quarto volume della raccolta *The Collected Works of W.B. Yeats* (Forker 2000, Ross 2014)³ versione, quest’ultima, proposta in traduzione, per la prima volta in lingua italiana, con note a piè di pagina e commento critico (Yeats 2015, pp. 74-116). *At Stratford-on-Avon* è ricco di suggestioni e riferimenti intertestuali che conferiscono alla scrittura un notevole valore epistemologico, contribuendo al suo interesse nell’ambito sia degli studi yeatsiani, sia di quelli shakespeariani. In esso il lettore può cogliere i tratti caratteristici della poetica dell’autore e apprezzarne la concezione di teatro in quanto arte nobile e metafora di vita, proprio come lo intendeva Shakespeare, un modello fondamentale per lo scrittore irlandese, che nel saggio offre un’interpretazione fra le più intuitive e originali di *Riccardo II* e *Enrico V*. Rileggendo i due drammi storici *vis à vis*, Yeats li rapporta al contesto più ampio della produzione letteraria del Bardo e del periodo che ne vide la prima messa in scena. Considerazioni relative ai contenuti del saggio e al suo valore letterario sono state determinanti ai fini della scelta del *source text*, e decisiva è stata anche la prospettiva di divulgare l’opera fra lettori per lo più non anglofoni, non necessariamente esperti di letteratura irlandese, avviandoli alla lettura di uno Yeats cui il grande pubblico è forse meno abituato ma nel quale ritroverà comunque i temi e lo stile che lo hanno reso celebre e che fanno di lui uno degli scrittori più prestigiosi e attuali, più amati e studiati dei nostri giorni. Gli obiettivi iniziali della traduzione, col tempo, hanno ceduto il passo a nuove priorità, conferendo al progetto una valenza diversa e conducendo a esiti imprevedibili: partendo da una prospettiva letteraria, ci si è avvalsi dell’analisi testuale come percorso privilegiato di lettura dell’opera yeatsiana per poi scoprire, a processo ultimato, che l’esegesi non era più uno strumento al servizio della traduzione ma che con essa, e di essa, era divenuta il traguardo. Il testo di partenza, in altre parole, è diventato un testo di arrivo, il cui significato letterario si è rivelato ulteriormente in traduzione, nel dialogo aperto tra due dimensioni, quelle convenzionalmente definite *source* e *target*.

colonizzazione inglese. Si veda a tal proposito, ‘Cultural Nationalism’ in S. Deane (1991), pp. 516-520.

³ *The Speaker, the Liberal Review*, IV, (11 May, 18 May 1901), pp. 158-159 & 185-187; riedito parzialmente nel 1903 in *Ideas of Good and Evil* (in *Essays and Introductions*, Macmillan, London, 1961, pp. 142-167); pubblicato successivamente in W.B. Yeats (2007).

3. Verso una traduzione di W.B. Yeats: peculiarità linguistiche e scelte traduttive

La prima fase del lavoro si è concentrata sullo studio del contesto e sulla lettura critica dell'opera in inglese, a partire dal significato del titolo in relazione al contenuto, per poi interrogarsi sulla mai semplice o banale questione del messaggio dell'autore. *At Stratford-on-Avon* dà nome a una sequenza di sei sezioni, ognuna delle quali potrebbe essere letta autonomamente rispetto alle altre, ma che al contempo rientra in un discorso compatto e coerente. Come i sei drammi che Yeats vede "recitati in successione" a Stratford, le diverse parti del saggio si susseguono delineando un'esperienza che ha inizio *hic et nunc*, quasi accidentalmente, e che "commuove [il poeta] come mai prima d'ora" (*the theatre has moved me as it has never done before*; Yeats 2015, pp. 76-77). In prima istanza *At Stratford-on-Avon* è dunque il resoconto di un'esperienza altamente sensoriale, che interessa in particolar modo la vista e l'udito, e che poi condiziona, sollecitandoli, l'intelletto e lo spirito dello scrittore. Degno di nota, in tal senso, è il relativo campo semantico e la reiterazione di termini e derivati quali, per esempio, *hear/hearing/heard, noise/noisy, quiet, hurrying, ringing, see/saw/seen, watch, visible, audible, moved, felt, talk, speak/spoken, view, taste, tones, sentiment, sense, listen, spirit, illusion, seem, idea, looked, eyes, blind, energy, fire*. Il saggio è la trasposizione linguistica di un processo lungo ed emotivamente intenso che nelle parole di Yeats è "full of unearthly energy" e culmina con l'atto creativo del poeta. Uso il termine 'poeta' non a caso, né arbitrariamente, perché Yeats è tale anche quando non scrive versi, ma è comunque colui che crea (dal greco ποιήσις= 'fare' dal nulla, 'creare'; Moreno 1965), attingendo dal linguaggio che gli è più congeniale, quello della poesia, con le sue figure retoriche, la sua naturale musicalità, il suo potere evocativo. È l'*incipit* del saggio a suggerire questa ipotesi di lettura: in esso si riscontra una sorta di *enjambement* tra il titolo, *At Stratford-on-Avon*, e la prima frase (Yeats 2015, pp. 74-75):

At Stratford-on-Avon

I have been hearing
Shakespeare, as the traveller in
News from Nowhere might
have heard him...

A Stratford-on-Avon

[*A Stratford-on-Avon*] sto
avendo l'occasione di sentire
Shakespeare come avrebbe
potuto sentirlo il viaggiatore di
News from Nowhere...

Letto a voce alta, e per effetto di una punteggiatura assente (niente separa le due unità se non l'andata a capo), l'*incipit* riecheggia, per chi lo ascolta, quello dei racconti dell'oralità, modello letterario al quale Yeats probabilmente si rifà, in cui la voce narrante invita il destinatario a partecipare di un data

situazione. Così il nostro poeta, testimone in prima persona di un’esperienza reale che ha inizio nel presente (come indica il *present perfect continuous*), ma poi sfuma in un tempo altro, quello passato della rievocazione, tramite visione, ricordo o associazione di idee (es: il viaggiatore di Morris e il viaggiatore di una volta). La resa in italiano di queste prime battute ha richiesto la negoziazione di una strategia traduttiva che fosse tendenzialmente letterale ma che al contempo trasmettesse al lettore il valore rituale ed esperienziale del momento, tenendo conto dei diversi riferimenti intertestuali, due nello specifico, e del loro significato all’interno del testo. Il primo riferimento è obliquo ed è racchiuso nel verbo reggente della frase di apertura – *I have been hearing* – il cui tempo, come già osservato, scandisce i termini della narrazione, sottolineandone l’immediatezza nonché la sua valenza rituale e sensoriale. È significativo il ricorso al verbo *to hear* (e non *to listen*) per descrivere un’esperienza uditiva che è passiva: l’orecchio coglie stimoli che gli giungono dall’esterno, suo malgrado, perché il luogo in cui si trova l’Io narrante, Stratford-on-Avon, è un *locus amenus* di forti sollecitazioni sensoriali. “I have been hearing”, si noti, ricorda un altro ‘incipit’, quello del monologo pronunciato da Riccardo II nel dramma omonimo, mentre si trova in cella, e da quel confino solitario, in compagnia dei suoi pensieri e al cospetto di un cielo stellato che rappresenta la divinità, il sovrano deposto pondera il presente e il futuro, nel ricordo della vita passata:

*I have been studying how I may compare
This prison where I live unto the world;
(Shakespeare 1988, p. 393, enfasi aggiunta).*

Il potenziale comunicativo di questo riferimento è corroborato a più riprese nel corso del saggio, il che ha richiesto una conoscenza approfondita del dramma storico per apprezzare quanto Yeats attinga dalla lingua di Shakespeare e si immedesima in quel sovrano tradito, ai suoi occhi un uomo fondamentalmente incompreso. In Riccardo II Yeats vede una “creatura selvaggia” (Yeats 2015, p. 93), del tutto inferiore a quell’Enrico V che la critica ha consacrato, erroneamente, a “unico vero eroe in Shakespeare” (Yeats 2015, p. 91). Malgrado tutto, Riccardo rimane puro nello spirito, e sebbene fosse “poco adatto al ruolo di re” era comunque “un uomo affabile, dall’immaginazione capricciosa” (Yeats 2015, p. 93). Per Yeats era un Poeta, modello di rara sensibilità cui potersi ispirare, secondo un’ottica che tendeva a scongiurare il provincialismo denunciato anni più tardi dal connazionale Patrick Kavanagh (1904-1967), alla ricerca di una dimensione “parrocchiale” che gli consentisse di inserirsi nel contesto culturale europeo, oltre i confini geografici dell’Irlanda

contemporanea e i limiti temporali del presente (Kavanagh 2003, p. 237).⁴ In tal senso la scrittura in generale, e quest'opera in particolare, ambiscono a farsi eterne, come eterni sono i classici Greci, Shakespeare, Blake e Balzac, dai quali Yeats coglie, tramandandola, un'inestimabile lezione. Per lo scrittore irlandese quei maestri rappresentano il momento definitivo della rottura o separazione dell'essere, ovvero il momento a partire dal quale, nella storia dell'umanità, non è più possibile ottenere la *unity of being* e finalmente si realizza l'atto creativo.⁵

In traduzione si è cercato, ancora una volta, un riscontro nella lettura a voce alta, stabilendo come una resa eccessivamente letterale tradisse l'*intentio* poetica, per altro indebolendo l'effetto orale dell'*incipit*, rispetto a quello del testo di partenza. Questo primo ostacolo ha richiesto una soluzione libera mediante l'aggiunta parentetica di [*A Stratford-on-Avon*] all'inizio della frase, con funzione enfatica rafforzata dal verbo reggente cui è affidato il compito di ricreare il tenore del *source text*. È interessante soffermarsi a riflettere sulla scelta, da parte di Yeats, di un titolo che dice molto in termini di orizzonte di attesa (si intuisce fin da subito che Shakespeare è il tema del saggio) ma che non fa altrettanto in termini di contenuto (molto stratificato) al punto che la sua ripetizione, quattro volte nel testo in inglese, sembra voler ricondurre l'attenzione del lettore al punto di partenza, *a Stratford-on-Avon*, e a quel qui e ora cui è richiamato dall'Io narrante nelle prime battute del saggio. Quanto al secondo riferimento intertestuale, quello al romanzo di William Morris, si tratta di una citazione esplicita che ha comunque richiesto una nota esplicitiva a piè di pagina per fornire al lettore le informazioni bibliografiche essenziali.

In diverse occasioni il saggio presenta titoli di opere che come *At Stratford-on-Avon* hanno dato spunto a più livelli di lettura, determinando la procedura traduttiva, di volta in volta differente. In due casi si è deciso di rispettare il testo di partenza, sebbene per ragioni distinte: al già citato esempio di *News from Nowhere* si accosta quello di un altro romanzo, *La peau de chagrin* di Honoré de Balzac, titolo che Yeats riporta nell'originale francese adeguandolo però alle convenzioni della lingua inglese (mediante l'uso della lettera maiuscola per i sostantivi). Nella traduzione è stata aggiunta l'indicazione [*sic*] accanto al titolo dell'opera; una nota a piè di pagina ne esplicita le informazioni bibliografiche, mentre una riflessione più

⁴ “Il provinciale non ha opinioni soggettive, non si fida di quello che vede coi propri occhi se non dopo aver preso atto di quanto si dice in città, verso la quale rivolge sempre il proprio sguardo [...]. Per contro la mentalità parrocchiale non dubita mai del valore artistico e sociale della sua comunità. Tutte le grandi civiltà del passato sono fondate sul parrocchialismo [...]. In Irlanda tendiamo ad essere provinciali e non parrocchiali, e dopo tutto ci vuole coraggio ad essere parrocchiali!” [*traduzione mia*].

⁵ Un poeta come Shakespeare, per esempio, “riesce a creare nella misura in cui vede certi accadimenti come altri da sé, ma anche come l'epitome della propria natura”, Yeats (2008), pp. 70-71 [*traduzione mia*].

approfondita in calce alla traduzione ne illustra il significato. Un'operazione diversa ha riguardato i titoli delle opere di Shakespeare, così come i nomi di personaggi quali, per esempio, Amleto, Coriolano e Fortebraccio, che contrariamente ai casi appena menzionati sono stati tradotti in italiano secondo una scelta di domesticazione che tiene conto delle competenze del lettore medio.

Un'alternanza analoga di *foreignization* e *domestication* è stata adottata per la traduzione delle espressioni idiomatiche. In un caso, (Sez. II, Yeats 2015, pp. 80-86), la traduzione letterale è parsa l'opzione più adeguata dal momento che l'espressione si prestava a diverse interpretazioni, peraltro tutte valide e delle quali si è fornita informazione, ancora una volta, in una nota a piè di pagina. La consapevolezza delle peculiarità linguistiche, nel primo esempio, ha richiesto una maggiore conoscenza testuale perché si arrivasse a scelte traduttive coerenti. In altre parole, la pratica della traduzione ha contribuito ad arricchire la conoscenza di un testo evidentemente aperto in cui coesistono più possibilità di lettura. Relativamente alla seconda espressione, (Sez. III, Yeats 2015, pp. 86-92), i limiti posti dalla traduzione letterale hanno determinato la scelta di un noto proverbio che in italiano rendesse il senso, il tono e il registro dell'originale:

our scenery, too, should
remember the time when, as
my nurse used to tell me,
herons built their nests in old
men's beards!

... riportarci al tempo in cui,
come diceva la mia balia, "gli
aironi facevano il nido nella
barba dei vecchi!"

... as we say, 'cows beyond the
water have long horns'.

"l'erba del vicino", come si
dice, "è sempre più verde".

Gli esempi citati sono emblematici di come sia stato riprodotto l'equilibrio fonico del testo di partenza privilegiandone la funzione comunicativa mediante strategie di adattamento della punteggiatura e della sequenza di parole (per esempio, l'inciso – *come si dice* – si trova in un'altra posizione rispetto al *source text*). Per ragioni analoghe, l'oggetto *me* nella prima espressione in inglese è stato omesso, evitando in questo modo ridondanza e cacofonia con il possessivo *my*. Altre parti del discorso quali articoli, preposizioni, deittici e connettori testuali hanno reso impegnativo il compito del traduttore. In tal senso si consideri la sezione dedicata al teatro di Wagner, particolarmente complessa da un punto di vista sintattico:

Were our theatres of the shape
of a half-closed fan, like
Wagner's theatre, where the
audience sit on seats that rise

Se i nostri teatri avessero la
forma di un ventaglio aperto a
metà, come il teatro di Wagner,
dove il pubblico si sistema come

towards the broad end while the play is played at the narrow end, their pictures could be composed for eyes at a small number of points of view, instead of for eyes at many points of view, above and below and at the sides, and what is no better than a trade might become an art. *With the eyes watching* from the sides of a half-round, on the floor and in the boxes and galleries, would go the solid-built houses and the flat trees that shake with every breath of air; and we could make our pictures with robes that contrasted with great masses of colour in the back cloth and such severe or decorative forms of hills and trees and houses as would not overwhelm, as our naturalistic scenery does, the idealistic art of the poet, and all at a little price.

in un anfiteatro, con la platea che si apre verso l'altro e le rappresentazioni hanno luogo dalla parte opposta, quella più stretta, queste immagini si potrebbero vedere da un numero ridotto di punti di vista invece che da molti: dall'alto, dal basso e dai lati, e quella che oggi è un'impresa commerciale ritornerebbe a essere una vera forma d'arte. *Con gli spettatori che osservano* la scena stando seduti ai lati di un semicerchio, in platea, nei palchetti o in galleria, sulla scena si potrebbero collocare case che sembrano vere e alberi finti che si muovono a ogni alito di vento; potremmo anche creare i nostri costumi usando costumi che contrastino con grandi masse di colore nello sfondo e con forme severe o decorative come colline, alberi e case tali da non sopraffare l'arte idealistica del poeta, come avviene nelle scenografie naturaliste, e tutto senza spese eccessive.

(enfasi aggiunta)

Yeats si rifà al primo di una serie di scritti teorici in cui il compositore tedesco elabora formalmente la propria concezione di dramma inteso come *forma d'arte totale*, risultato della fusione di musica, canto, recitazione e ballo e di diversi elementi architettonici e scenografici (Wagner 1970). Un medesimo senso di totalità è alla base del brano citato, la cui complessità è di natura concettuale e risiede non tanto nelle scelte lessicali, di fatto la lingua è volutamente semplice (perché il pubblico non si stanchi o si distraiga), quanto nel potenziale di lemmi ripetuti più volte e con più significati, e nella sintassi, caratterizzata da periodi lunghi, inframmezzati da incisi e arricchiti da figure retoriche (es.: la metonimia della locuzione *With the eyes watching*, che in italiano è stata parafrasata). In traduzione il criterio dominante è stato, anche in questa occasione, quello di garantire lo scopo comunicativo della traduzione preservando le peculiarità linguistiche del testo di partenza e restituendo al lettore un'idea quanto più fedele della scrittura yeatsiana. Come altrove, anche in *At Stratford-on-Avon* la lingua pare essere in balia delle percezioni sensoriali

del poeta e di un’energia metafisica (*unearthly energy*) che in quei periodi lunghi dallo stile apparentemente involuto trovano piena espressione. Non a caso il termine *energy* è ripetuto più volte (per Yeats è *unearthly, rough, immense, è the energy of the race*), rappresentando una spia nel testo in inglese e il centro di una fitta rete semantica che abbraccia anche i lemmi *spirit, spirited, spiritual, force, wildness, eccentricity, power* e *fire*, quest’ultimo tradotto mediante modulazione proprio come “energia”:

Shakespeare wrote at a
time when solitary
great men were
gathering to
themselves *the fire* that
had once flowed ...
among all men

Shakespeare scriveva
in un tempo in cui gli
uomini solitari come
lui raccoglievano
quell’energia che ogni
uomo sapeva
diffondere
(enfasi aggiunta)

L’esempio testimonia il ricorso a ulteriori scelte traduttive libere (mediante parafrasi) volte a rendere il senso dell’originale e in considerazione di quanto Yeats afferma nell’epilogo del saggio, in cui si ritorna al tema del “trambusto” della modernità, già affrontato in apertura. Vi è una netta contrapposizione tra il presente, percepito in termini negativi, e quel passato glorioso di cui Shakespeare e il suo teatro sono retaggio: per lo scrittore irlandese il Bardo apparteneva a un’epoca in cui un Poeta che fosse degno di tal nome occupava un posto speciale (questo spiega l’uso del maiuscolo per l’iniziale P), sebbene già allora se ne percepisse il declino.

... but in his day *the glory of a Poet*, like that of all other imaginative powers, had ceased, or almost ceased outside *a narrow class*.

... ma a quei tempi *la gloria di un Poeta*, e di chiunque avesse il potere dell’immaginazione, era già in declino, oppure era già limitata ad *una classe sociale ristretta*.

(enfasi aggiunta)

La *narrow class* è letteralmente un ‘gruppo ristretto’, ma poiché il riferimento va oltre Shakespeare e l’epoca rinascimentale inglese per abbracciare una realtà diversa, quella del “poor Gaelic rhymer” di cui Yeats parlerà più avanti, si è scelto di porre l’accento sulla cultura di partenza e tradurre con l’espressione “una classe sociale ristretta”. Di fatto, nell’Irlanda rivendicata dal *Celtic Renaissance* il Poeta era considerato uno sciamano e apparteneva a una cerchia ristretta; in seno alla società gaelica di un tempo la ‘nobiltà’ era uno stato dell’anima, era “la gloria di un Poeta”, e nulla aveva a che fare con la materialità e l’utilitarismo imperanti nella società inglese, da Shakespeare in poi (Welch 2014).

Più volte, per operare scelte traduttive valide e coerenti, è stato necessario ritornare al quesito di partenza e interrogarsi sulla natura del messaggio nel *source text*. Se, come già osservato, *At Stratford-on-Avon* è la narrazione di un'esperienza altamente sensoriale, è altresì vero che in esso il lettore è reso partecipe di una valutazione lucida e profonda sullo stato dell'arte e su quella tradizione accademica con cui l'autore si confronta e immancabilmente si scontra. Il tono, a tratti malinconico, a tratti fortemente polemico, caratterizza una scrittura fluida, riflesso del presente narrativo e dell'architettura di un teatro che sta prendendo forma nella mente del poeta. Il paesaggio, la biblioteca e i suoi libri, la forma del teatro, *Riccardo II* e *Enrico V*, tutto ciò che l'autore osserva e ascolta concorre alla realizzazione di un *grand-design* unico nel suo genere:

It would be a new and
legitimate art appealing to a
taste formed by itself and
copying nothing but itself.

Diventerebbe un'arte nuova e
del tutto *legittima*, con un suo
stile, che mira a imitare
solamente se stessa.

(enfasi aggiunta)

L'aggettivo *legitimate* è importante perché racchiude in sé uno degli obiettivi principali del saggio, rivelandone ulteriormente il significato in quanto tentativo di legittimazione di un'idea di teatro “costruito non per far soldi ma per il piacere di fare teatro”, proprio come era stato quello di Shakespeare (Sez. I, Yeats 2015, pp. 74-75). Deliberatamente e in più occasioni Yeats fa riferimento al denaro per denunciare le opere “sconclusionate” (*foolish*, Yeats 2015, pp. 74-75) di alcuni critici che danno adito a una letteratura moralista⁶ contro la quale l'autore si pronuncia animosamente, lui che riteneva di essere, tra i poeti, l'ultimo dei Romantici.⁷ Il testo inglese parla di “paymasters” (letteralmente i “pagatori”) per far riferimento a quelle che Yeats considera *le cause* della corruzione intellettuale moderna, rese in italiano come “principali sostenitrici dell'accusa”. Il potere persuasivo della frase concorre ulteriormente al processo di legittimazione ricercato dallo scrittore e si affida, a livello linguistico, al valore enfatico della ripetizione (*itself ... itself*) e all'espressione *nothing but*. Una traduzione letterale, in questa circostanza, avrebbe smorzato la forza della parola creativa, determinando, pertanto, scelte di modulazione quali “del tutto” e “solamente”, tese a ricreare un'equivalenza dinamica tra i due testi.

⁶ Il tema ritorna altrove nelle opere di Yeats: emblematica, in tal senso, è la poesia intitolata *The Scholars* in cui il poeta ridicolizza studiosi oramai “vecchi”, che come il Prof. Dowden sono “bald heads forgetful of their sins” (Yeats 1990, p. 139).

⁷ “We were the last of the Romantics”, scrive Yeats in *Coole Park and Ballylee, 1931* (Yeats 1990, p. 251).

4. Conclusioni

“C’è tanto di mio padre tra queste righe” osserverà a proposito di *At Stratford-on-Avon* il figlio del poeta, Michael (Ross 2014, 387), tra i primi a riconoscere il valore autoreferenziale e autobiografico del saggio e a sottolineare la presenza, tra quelle righe, dello spirito irrequieto dell’artista in divenire. C’è senz’altro tanto dello Yeats architetto e *masterminder* di un nuovo teatro, sagace critico shakespeariano, erede di una tradizione perduta (*the lost tradition of musical speech*) che il poeta visionario ambiva a riportare in vita. La concezione di letteratura come veicolo di rinascita culturale è sicuramente alla base della poetica yeatsiana e ricorda per molti versi la nozione di processo traduttivo proposta da Walter Benjamin in un noto saggio del 1921, in cui si parla proprio di *Fortleben* (rinascita) e di come al traduttore spetti essenzialmente il compito di “ridestare l’eco dell’originale” nella lingua di arrivo (Benjamin 1982, p. 160 e p. 164). L’originale, *At Stratford-on-Avon*, è un’opera poetica nel senso più ampio del termine: in una lingua semplice solo in apparenza traspone un’esperienza che coinvolge i sensi, tocca lo spirito e stimola l’intelletto, culminando in un atto creativo doppio, la scrittura del saggio e la visualizzazione di un teatro che al pari di quello di Wagner vuole essere un “teatro dell’avvenire”. La sua realizzazione e legittimazione è legata anche al potere comunicativo e evocativo di una lingua creata *ad hoc*, fatta di figure retoriche, ripetizioni, riferimenti intertestuali, espressioni idiomatiche ed elementi della tradizione gaelica che il traduttore dovrà necessariamente cogliere nelle sue diverse sfumature. Il percorso traduttivo ha richiesto una conoscenza approfondita del contesto e dei testi cui l’autore ha attinto più o meno velatamente, comprese alcune versioni disponibili in italiano quali, ad esempio il romanzo di Balzac e il *Sonetto LXVI*, riportato per esteso alla fine della Sez. IV del saggio e proposto in una nuova traduzione (Yeats 2015, pp. 98-99). L’obiettivo finale è stato quello di valorizzare uno stile intriso dell’energia e sinergia di più tradizioni e di quel talento individuale che, come recita la motivazione del Premio Nobel conferito a Yeats nel 1923, ha saputo dare espressione allo “spirito di una nazione intera” (Nobel.org 2014, *trad. mia*).

Bionota: Loredana Salis (MA, PhD) è ricercatrice di Letteratura Inglese presso l’Università di Sassari. Si è interessata alla permanenza dei classici e alla rappresentazione degli immigrati nel teatro irlandese contemporaneo, dedicandovi due studi monografici e diversi saggi. Ha pubblicato svariati articoli su scrittori e scrittrici di lingua inglese tra cui Marlowe, Gaskell, Dickens, Yeats, Heaney, Edna O’Brien, Mary Morrissy. Gli interessi di ricerca comprendono il romanzo storico contemporaneo, i *peace* e le *gender(ed) narratives*. Dal 2014 coordina il laboratorio teatrale universitario a Sassari, è membro del Direttivo EFACIS (Federazione Europea dei Centri di Studi Irlandesi) e collabora, come esperta di letteratura

irlandese di lingua inglese, con la *Irish Studies Summer School* della Ulster University, Derry.

Recapito autore: lsalis@uniss.it

Riferimenti bibliografici

- Benjamin W. 1982, *Il compito del traduttore*, in Id., *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Einaudi, Torino, pp. 157-172.
- Deane S. (ed.) 1991, *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. II, Field Day Publications, Derry, Faber & Faber, London.
- Fantaccini F. 2009, *Yeats e la cultura italiana*, Firenze University Press, Firenze.
- Forker C. (ed.) 2000, *Richard II: Shakespeare: The Critical Tradition*, Vol. 9, A&C Black, London.
- Kavanagh P. 2003, *Parochialism and Provincialism*, in Antoinette Quinn (ed.), *A Poet's Country: Selected Prose*, Lilliput Press, Dublin.
- Moreno P. 1965, *Enciclopedia dell'Arte Antica*.
[http://www.treccani.it/enciclopedia/poiesis_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/poiesis_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)) (26.09.2016).
- Nobelprize.org. 2014, *The Nobel Prize in Literature 1923*.
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1923/ (10.10.2016).
- Ross D.A. 2014, *Critical Companion to William Butler Yeats: A Literary Reference to his life and Work*, InfoBase Publishing, New York.
- Schwall H. (ed.) 2015, *Yeats Reborn*, Peeters, Leuven.
- Shakespeare W. 1988, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, edited by Stanley Wells, Oxford University Press, Oxford.
- Wade A. (ed.) 1961, *A Bibliography of the Writings of W.B. Yeats, 1951*, 3rd edn., rev. and ed. by Russell K. Alspach, Hart-Davis, London.
- Wagner, R., 1970, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Einaudi, Torino.
- Welch R.A. 2014, *The Cold of May Day Monday. An Approach to Irish Literary History*, Oxford University Press, Oxford, pp. 28-38.
- Yeats W.B. 1990, *Collected Poems*, edited by A. Martin, Vintage, London.
- Yeats W.B. 2007, *At Stratford-on-Avon*, in G. Bornstein & R.J. Finneran (eds.), *The Collected Works of W.B. Yeats. Volume IV, Early Essays*, Scribner, New York, pp. 258-280.
- Yeats W.B. 2008, *A Vision: The Original 1925 Edition*, edited by Catherine E. Paul and Margaret Mills Harper, Scribner, New York.
- Yeats W.B. 2015, *A Stratford-on-Avon*, testo a fronte, traduzione annotata e commento di L. Salis, in Gandin S. e Salis, L. (a cura di), *Translating Yeats. Prospettive letterarie, linguistiche e didattiche*, Aracne, Roma, pp. 74-116.