

tra shakespeare e milton

saggi di Michele Stanco
 Alessandra Petrina
 Emma Sdegno
a cura di Mario Melchionda

carte d'occasione — 1

unipress

INDICE

Mario Melchionda

Presentazione p. i

Michele Stanco

The Tempest e il genere commedia p. 3

Alessandra Petrina

Paradossi semantici e artifici retorici: *Comus* 93-330, 659-813 p. 61

Emma Sdegno

Sette traduzioni italiane del *Lycidas* p. 85

SETTE TRADUZIONI ITALIANE DEL *LYCIDAS*

Emma Sdegno

A mio padre

1. Nessuna delle maggiori poesie in lingua inglese con più rigore del *Lycidas* si fonda su citazioni implicite, postula un repertorio così vasto di allusioni, echi e contrappunti; nessun'opera dunque sollecita, o presuppone, maggiore consapevolezza da parte del lettore di alcune costanti, classiche ed elisabettiane. Questa, in sintesi, la lapidaria descrizione fatta da George Steiner in *After Babel* dell'elegia miltoniana come nodo di rimandi intertestuali. Da tali premesse procede Steiner ad illustrare uno degli aspetti della comunicazione culturale: la traduzione o, più propriamente, la "permutazione" di alcune costanti all'interno di un genere letterario, in particolare, della dominante del pastoralismo (con le sue implicazioni classiche e cristiane) nel genere dell'elegia funebre inglese.¹ Con qualche variazione, il discorso di Steiner può fungere da introduzione al presente studio sul *Lycidas* e sette sue traduzioni italiane²: se si modifica l'area di indagine storico-culturale includendo il contesto letterario italiano nel quale avviene l'appropriazione; se si sposta il fuoco sul lettore, la cui "consapevolezza", in quanto traduttore, determina la sostanza stessa dell'opera mediata.

Seguire il *Lycidas* nelle sue versioni italiane comporta la possibilità di riarticolare il testo in seno alla tradizione di matrice classico-cristiana che Milton aveva trasfuso in moduli nazionali, e di riaprire un dialogo con la lingua letteraria cinque-secentesca che, nel tessuto del poema, l'autore aveva intrecciato e a suo modo, come si vedrà, concluso; dunque di osservare le intenzionalità del testo e dell'autore inglese attraverso le lenti non proprio

¹ G. STEINER, *After Babel*, 1975, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp.467-69.

² Se ne veda l'elenco alla fine del saggio.

benjaminianamente "trasparenti" delle ricanonizzazioni. E ci troviamo già nel cuore del problema. La critica che nell'ultimo cinquantennio ha cercato, in modo serrato e sistematico, di rilevare la pluralità di fonti, forme poetiche, generi letterari, voci, registri di cui si compone *Lycidas*, dividendosi piuttosto sulla dibattuta unitarietà di tali materiali eterogenei, ha messo progressivamente in rilievo la natura eccezionalmente sperimentale dell'operazione miltoniana. La selezione di forme e temi da ampi spazi del Canone (o, se si vuole, della *langue* della Tradizione) e la sua combinazione in un idioletto specifico (della *parole*, dunque, della Poesia) non è solo finalizzata alla ricerca di una efficace e nuova forma compositiva, ma è anche tema stesso del comporre. In *Lycidas* il processo di appropriazione e ricostituzione del Canone sembra essere esibito, sovraesposto. Il testo appare governato da due intenzionalità in concerto: quella poetica, tesa all'espressione del lutto per una morte prematura che lacera affetti e tronca promesse nel farsi annuncio di compimento; quella critica, volta a ripensare la Tradizione partendo dalla lacerazione, appunto, dallo strappo con il passato che, indicandone la consunzione, si apre e lascia intravedere nuovi avvisi. Individuando nella tensione metapoetica il principio regolatore del canto per Licida, diviene lecito - per ritornare a Benjamin³ - parlare di "maturità postuma" della poesia e idealmente connettere il testo di Milton alle opere del Novecento, da *The Waste Land* a *Ulysses*, le cui poetiche tipicamente si costituiscono del rapporto fra testualità e Tradizione. Come questi monumenti del moderno, *Lycidas* utilizza i materiali, formali e tematici, della Tradizione classico-cristiana per creare una lingua letteraria nuova, indagando le diverse potenzialità - linguistiche, generiche, contenutistiche - che il processo di traduzione porta in sé. A tali istanze di poetica, sostenute entro il modulo formale dell'elegia pastorale, i traduttori hanno reagito in vario modo, seguendo le regole dettate dalle prassi traduttive del loro tempo, ma anche prendendo posizioni culturali personali che riflettono gradi diversi di percezione del discorso critico svolto nel testo di partenza.

³ "C'è una maturità postuma anche delle parole che si sono fissate. Ciò che ai tempi di un autore può essere stata la tendenza del suo linguaggio poetico, può essere in seguito chiuso e finito, tendenze implicite possono sorgere *ex novo* dal testo già formato", W. BENJAMIN, "Il compito del traduttore", in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1982, p.43.

Si tracceranno perciò alcune linee per una tipologia italiana di *Lycidas*, rilevando le proposte ermeneutiche offerte dai traduttori nell'arco di quasi due secoli, alle provocazioni metapoetiche e metacritiche reperite nel testo. Le versioni italiane di *Lycidas* a noi note vanno dal 1812 al 1982 e costituiscono un campionario di concezioni che la traduzione poetica ha incarnato dall'epoca romantica ad oggi. Le tre traduzioni ottocentesche tendono ad appropriarsi del testo originale compiendo operazioni di naturalizzazione, che evidenziano la derivazione del testo dalle matrici formali e tematiche comuni alla tradizione italiana, e di normalizzazione e nobilitazione della lingua, nel rispetto delle convenzioni estetiche ed etiche del pubblico e verosimilmente del traduttore stesso. Queste traduzioni rivestono il testo originale riformulandolo secondo vincoli metrici e formali classici: rendendo manifesta la valenza etnocentrica dell'operazione culturale, si pongono come atti di poesia. Per questi testi è stata proposta la definizione di "metatesto poetico".⁴ I testi novecenteschi degli anni Trenta e Quaranta adottano i criteri traduttivi interlineari che venivano ad affermarsi in ambito teorico, in nome di una scientificità dell'operazione fondata su procedure di variazione minima dell'originale che privilegiano l'aspetto del commento con fini didattici e critico-esplicativi; e soprattutto nel caso di Castelli, già traduttore di Eliot,⁵ utilizzando anche alcuni stilemi della poesia modernista. La versione di Carlo Izzo, del 1948, combina l'intento didattico dei testi del Novecento con la tecnica di familiarizzazione ottocentesca, producendo una traduzione in versi. L'operazione di Izzo intende porsi come momento risolutivo del lavoro ermeneutico svolto su *Lycidas* dalla critica, ma anche da tutti i traduttori precedenti, delle cui scelte l'accademico dà ampiamente conto nelle sue note al testo. L'intento è quello di compiere uno scatto finale verso la traduzione perfetta traendo vantaggio da errori ed illuminazioni dei predecessori; al lettore

⁴ "[...] il metatesto è un nesso di un complesso fascio di relazioni che convergono da due direzioni: dalla lingua del testo poetico originale, legato in modo molto specifico alla tradizione poetica di quella lingua; e dalla tradizione poetica della lingua di arrivo, con le sue aspettative più o meno pressanti riguardo la poesia, che il metatesto, se vuole riuscire come poesia, deve in qualche misura soddisfare." James S. HOLMES, "Forme della traduzione in versi e traduzione di forme del verso", *Testo a fronte*, VIII, marzo 1993, pp.21-32, p. 23.

⁵ È del 1939 la traduzione di *Murder in the Cathedral*, apparsa in *Scrittori inglesi contemporanei*, Messina-Milano, Principato.

contemporaneo la sintesi a cui Izzo tende sembra prevedere una nozione di traduzione come "impresa collettiva", a cui tutti i traduttori nel tempo potrebbero partecipare.⁶ Tuttavia l'operazione di 'invecchiamento' risulta non efficace e non giustificata, se si considera che nel suo testo si operano scelte di esplicitazione semantica che trascurano le istanze metapoetiche dell'originale. La traduzione si pone dunque ai limiti del rifacimento con fini restaurativi di una lingua letteraria fortemente inautentica, che l'atto traduttivo non vivifica. Con qualche leggera forzatura per questa versione si potrebbe parlare di "falso rifacimento", usando la definizione data da Franco Fortini di quelle trasposizioni che ripropongono il passato letterario per separazione, senza produrre la necessaria tensione entro la cultura in cui il testo straniero viene accolto.⁷

Di Fortini è l'ultima delle sette versioni di *Lycidas* in ordine di tempo; e dall'opera traduttiva del poeta si differenzia per il metodo "non scientifico" con cui è condotta l'impresa, metodo su cui egli ritorna a più riprese, fornendo chiarificazioni e commenti in brevi densi saggi, e dunque riconfermando continuamente il valore dell'operazione di poetica traduttiva compiuta.⁸ La trasposizione attualizza la valenza metacritica del testo inglese rendendo la traduzione strumento di verifica dei linguaggi e delle poetiche della Tradizione fino alla contemporaneità. Se molti sono i luoghi in cui il poeta ha fornito preziose indicazioni sulla sua versione, il saggio "Traduzione e rifacimento" sembra tracciare il quadro teorico entro cui

⁶ Il problema è stato di recente riproposto da Enrico GRISERI nell'articolo "A scuola con la torba non con la torta", *L'Indice*, XIII, 3, 1996, pp.10-11. Griseri passa rapidamente in rassegna tutte le traduzioni italiane di *Dubliners*, per poi terminare con la domanda, che lascia aperta.

⁷ Franco FORTINI, "Traduzione e rifacimento"(1972), in *Saggi italiani*, Garzanti, 1987, pp.359-79: condannando di tali operazioni restaurative lo spirito reazionario, Fortini propone la traduzione-rifacimento, se inserita in una "politica del linguaggio", come la forma ultima in cui la traduzione poetica ha ancora una possibilità di legittimazione culturale, sociale e politica. Il discorso è ripreso nel saggio "Cinque paragrafi sul tradurre", *ibid.*, pp.380-86.

⁸ "Introduzione" a *Il Ladro di ciliege*, Torino, Einaudi, 1982, pp.VIII-IX; "Traducendo Milton", *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp.385-91; "Dei «compensi» nelle versioni di poesia", in Franco BUFFONI (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp.115-19; "Tre note su di una versione del *Lycidas*", *Testo a fronte*, marzo 1993, pp.105-8.

l'intervento sul *Licida* acquista rilievo. Documentando la sua mutata posizione verso la traduzione negli anni Settanta, scrive Fortini: "*La lingua italiana [...] ci si presentava [...] fino a una decina di anni fa, come una lingua-cultura*". [...] "*Questo non crediamo più. Come forma linguistica di una cultura, ossia di una organica connessione di valori e di ethos, come stile intellettuale e morale, la lingua italiana sta scomparendo*".⁹ Su questo scenario linguistico mutato e svilito, operazioni di "elevata densità e qualità formale" che hanno compiuto mirabili imprese esegetiche tutte "implicite nel discorso di arrivo" - Fortini cita anche la sua traduzione del *Faust* - risultano ora inefficaci poichè subalterne al "*metalinguaggio*" della cultura dominante, che azzerà ogni specifico linguistico. Dunque, il rifacimento si presenta come ipotesi per "*una politica del segno letterario*",¹⁰ che impone la selezione e l'assunzione di modelli di linguaggio in grado di contrastare ideologicamente la cultura dominante. Modelli che devono contenere il valore della ripetizione, della "*trasmissione*", ed opporre una lingua "*povera*", della "*scarsità*", alla lingua "*ricca*" del plurilinguismo.¹¹ Queste indicazioni di metodo nel corso della nostra lettura aiuteranno a comprendere le motivazioni di alcune scelte traduttive di *Lycidas*.

Se il discorso condotto da Fortini entro la sua versione si pone come rivisitazione della Tradizione letteraria italiana che s'intreccia e si appropria della valenza critica implicita nel testo inglese, le altre traduzioni rimanendo fedeli all'*intentio* poetica, al tema dell'elegia funebre, hanno spesso eluso (frainteso o non inteso) il programma critico del testo, secondo il quale il genere dell'elegia funebre pastorale doveva essere il contenitore e la risultante del processo di metabolizzazione di forme di discorso diverse presenti nella Tradizione.

In questo studio ci si soffermerà sui due fronti testuali in cui la ricerca sperimentale miltoniana rivela la sua portata innovativa: quello metrico-formale - e in questo ambito si rivelerà un punto cruciale il trattamento a cui è stata sottoposta l'ottava finale del *Lycidas* - e quello discorsivo, negli aspetti riguardanti l'identificazione delle voci e la configurazione dello spazio. Si proporrà una lettura aggiornata ai commenti critici più recenti ed

⁹ P.373. Tutti i corsivi sono nel testo.

¹⁰ *Ibid.*, p.377.

¹¹ *Ibid.*, p.378.

accreditati ed integrata con qualche elemento testuale nuovo, a cui le scelte normalizzanti dei traduttori hanno indirettamente, e spesso involontariamente, dato rilievo. Dalle indagini sui due versanti sono stati rinvenuti i segni dell'allargarsi del testo ad una pluralità di voci, di idioletti, per farsi rappresentazione, messa in scena dell'atto di passaggio interlinguistico ed interculturale. In *Lycidas* la materia poetica altamente eterogenea viene organizzata secondo un concetto di testualità che in era post-bachtiniana non si esiterà a definire "polifonico": l'io poetico è progressivamente interrotto da una serie di voci che tende a sospingerlo al fondo della scena. Postulata come istanza centrale, la voce del poeta è a tratti franta e confusa nella successione corale, per poi essere estromessa nel finale dall'intervento di un secondo poeta. Le traduzioni generalmente tendono a ridurre il respiro dato alle voci interferenti, assicurando così una posizione più centrale all'io poetico, di cui riconoscono e sanciscono la titolarità. Nelle versioni ottocentesche l'intervento si rende anche più esplicito attraverso la rititolazione del poema, che avviene affiancando all'oggetto, "Licida", l'indicazione di genere del canto. *Monody* viene così prelevato dalla nota autorale che precede l'attacco e portato nel titolo a definire l'elegia come lamento funebre a una voce sola. Ma, facendo questo, i traduttori ipostatizzano un significato del termine che attiene all'area letteraria, cadendo, secondo quanto è stato asserito di recente, in una trappola interpretativa tesa dal testo, poichè "monodia" non sarebbe segnale di genere letterario bensì musicale, pertinente all'ambito in cui sarebbe sorto il melodramma, in cui si andavano sperimentando forme di omofonia che potessero preservare la parola dalla frantumazione polifonica.¹² Come si vedrà, tutti i traduttori, con motivazioni diverse, hanno ridotto la portata drammatica dell'opera miltoniana dando rilievo soprattutto all'elemento 'monodico', lirico-elegiaco, operando così, nel ventaglio di generi dispiegato, una scelta culturale agevolata dalla polisemia del termine che la nomina.

Le indagini di tipo storico-filologico sul rapporto tra l'organizzazione tematica e formale di *Lycidas* hanno contribuito a chiarire i tratti attraverso

¹² Cfr. Lee A. JACOBUS, "Milton Hero: The Rhetorical Gesture of Monody", in Mario A. DI CESARE (ed.), *Reconsidering the Renaissance. Papers from the Twenty-first Annual Conference*, Binghamtown, N.Y., 1992, pp.447-60.

cui il testo si intreccia alle forme della poesia pastorale italiana. Per l'uso innovativo della forma lirica della canzone libera su temi pastorali si è notata la vicinanza formale con i cori dell'*Aminta* del Tasso¹³ ed il *Pastor fido* del Guarini risalendo alle origini della ricerca linguistica miltoniana, agli esperimenti del Sannazaro e poi del Rota sull'egloga piscatoria rispettivamente in latino e in volgare.¹⁴ Si è messo poi a fuoco lo schema rimico del madrigale italiano, entro cui si modulerebbe anche l'ottava finale,¹⁵ giungendo a dimostrare l'interconnessione, la sovrapposizione del madrigale alla canzone e all'ottava rima grazie ad una tessitura composta da dieci sole rime, nascoste al lettore moderno poiché costruite su convenzioni fonetiche ormai obsolete, in questo *pattern* i piani storico-linguistico, testuale e simbolico risultano densamente coesi.¹⁶ Da questa rapida sintesi degli studi sull'assetto formale di *Lycidas* si rilevano due dati tra loro connessi che riguardano l'identificazione generica del testo: le opere indicate come modelli (*l'Aminta*, il *Pastor fido*), sono opere altamente innovative, la cui comparsa suscitò prolungate dispute intorno al genere di

¹³ È ipotizzabile che dall'*Aminta* sia stato tratto anche uno spunto per lo sviluppo della variazione sul tema orfico in *Lycidas*. Il tema introdotto in IV, 2 del dramma tassesco è la ricerca da parte di Silvia delle "infelici membra" di Aminta, creduto morto suicida per amore; in *Lycidas* la ricerca del corpo del giovane annegato da parte del poeta-pastore costituisce uno dei nuclei drammatici centrali, che non ha precedenti nella storia dell'elegia pastorale (cfr. Barbara A. JOHNSON, "Fiction and Grief: The Pastoral Idiom of Milton's *Lycidas*", *Milton Quarterly*, 18, 3, 1984, pp.69-76, p.69). In entrambi, il momento della morte, e della caduta dalla rupe viene narrato da testimoni oculari (Ippotade per Licida, Elpino per Aminta); infine l'annuncio di beatitudine - celeste per Licida, terrena per Aminta, finalmente ricambiato da Silvia - avviene in termini simili, di derivazione scritturale: *So Lycidas sunk low, but mounted high*, (v.173); [Elpino:] "Ecco, precipitando, Aminta ascende l al colmo, al sommo d'ogni contentezza." (V, 1, vv.1844-45), T. TASSO, *Gerusalemme liberata, Aminta e Rime scelte*, a cura di L. DE VENDITTIS, Torino, Einaudi, 1961, pp.661-741.

¹⁴ F.T. PRINCE, "*Lycidas* and the Tradition of the Italian Eclogue", *English Miscellany*, 2, 1951, pp.95-105.

¹⁵ Ants ORAS, "Milton's Early Rhyme Scheme and the Structure of *Lycidas*", *PMLA*, 52, 1954, pp.12-22.

¹⁶ J.A. WITTEICH, Jr., "Milton's "Destined Urn": The Art of *Lycidas*", *PMLA*, 84, 1969, pp. 60-70. Un sofisticato lavoro comparatistico era stato compiuto già da James H. Hanford, "The Pastoral Elegy and Milton's *Lycidas*", *PMLA*, 25, 1910, pp.403-47.

appartenenza;¹⁷ il complesso assetto metrico-formale dell'opera indica l'intenzione dell'autore di rendere problematica la definizione del genere secondo la dicotomia di *res* e *verba*, di derivazione oraziana. Come elegia, *Lycidas* resiste alla identificazione generica soggetta alla divaricazione tra metro e argomento, e si pone come ricerca di un "principio di adattabilità" secondo il quale le due componenti possono dare origine a nuove combinazioni.¹⁸ La codifica del genere si pone quindi come operazione sperimentale in quanto il "programma",¹⁹ la legge costitutiva dell'opera, non è principio fondante, ma oggetto d'interpretazione.²⁰ Questa funzione esplorativa che informa il testo è evidente nel rapporto essenzialmente dinamico che s'instaura tra piano tematico e piano formale: il discorso tende a mutare di continuo e a riconfigurarsi entro nuovi assetti formali. Se si considera il genere letterario in prospettiva semiotica,²¹ e dunque come rapporto tra l'organizzazione del tema e della forma, *Lycidas* è - e questo è un risultato, decisivo al limite della consensualità, delle letture contemporanee - una rivisitazione del genere pastorale nelle forme lirica, drammatica, e narrativa in cui - si può aggiungere - il tema elegiaco *progressivamente* si articola. Sull'iniziale struttura generativa retta da un io lirico che introduce secondo convenzioni classiche il tema del canto funebre, s'innestano interventi drammatici che comportano un graduale mutamento della struttura in direzione polifonica e poi narrativa, mutamento che culminerà nella coda in ottava rima in cui una nuova voce, sostituitasi all'io lirico, ne narrerà la vicenda.²²

¹⁷ Cfr. Bernard WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1961, II, p.812.

¹⁸ Per la definizione di genere secondo il "principio di adattabilità" di materia e forma, avanzata nella metà del Cinquecento nell'ambito teorico italiano, cfr. WEINBERG, I, p.158.

¹⁹ Si usa d'ora in avanti la nozione di programma in relazione alla codificazione del genere nel senso che ne dà Maria CORTI, "Il genere letterario come programma", in *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, pp.158-61.

²⁰ S. DUBROVSKY, *Critica e oggettività*, Padova, Marsilio, 1967, p.44; anche Maria CORTI, *ibid.*, p.174.

²¹ Maria CORTI, "Generi letterari e codificazioni", pp.151-81.

²² La lettura che si è proposta trova supporto negli studi più recenti che hanno chiarito la connessione tra la ricerca miltoniana sul linguaggio poetico e gli esperimenti musicali sul

L'esistenza di una diversa struttura generativa, sopravvenuta alla prima, sembra confermata dalla riconfigurazione del discorso nell'ottava finale, non solamente secondo una nuova forma dell'espressione, ma anche secondo le funzioni e categorie narrative contenute nel sopravvenuto sistema.²³ Entro l'assetto formale dell'epica il tema dell'elegia si ripropone come racconto del canto funebre appena terminato:

- 186 Thus sang the uncouth swain to the oaks and rills,
187 While the still morn went out with sandals grey,
188 He touched the tender stops of various quills,
189 With eager thoughts warbling his *Dorick* lay:
190 And now the sun had stretched out all the hills,
191 And now was dropped into the western bay;
192 At last he rose, and twitched his mantle blue:
193 Tomorrow to fresh woods, and pastures new.

Il v. 188 andrà dunque inteso in senso figurato e narrativo (e non letterale e descrittivo), riferito all'atto compiuto dal poeta-pastore nel modulare la materia nei vari movimenti, alla poesia dunque come rappresentazione, come *performance*.²⁴

Nel quadro narrativo si prefigurano mutamenti riguardanti sia lo statuto della voce poetica (che assume ora un ruolo dominante sulla materia); sia le coordinate spazio-temporali, la cui trasformazione da categorie mitiche, legate al canto lirico, a narrative, relative ad un tempo e uno spazio 'reali' e definiti, si registra per gradi: il giorno sfuma da figura che s'intuisce ginecomorfa (v.187) in un tramonto reso in termini realistici (vv.190-91). La scena naturale assume una costituzione dinamica, la temporalità come *continuum* viene sezionata in sequenze (vv.190-91), fotogrammi successivi che colgono l'attimo nell'istante in cui fissandosi è divenuto già passato. L'anafora *Now* ha funzione di connettivo tra i due versi marcando

madrigale condotti nel tardo Cinquecento a Firenze, avanzando la tesi di una parentela stretta tra l'elegia miltoniana e la forma melodrammatica del *masque*. Cfr. il saggio citato di L.A. JACOBUS.

²³ Maria CORTI, p.124.

²⁴ Questa interpretazione del v.188 è ampiamente argomentata da Alastair FOWLER, "To Shepherd's ear": the form of Milton's *Lycidas*", in A.FOWLER (ed.), *Silent Poetry. Essays in Numerological Analysis*, London, Routledge, 1970, pp.170-84.

l'elemento di ripetizione e di novità del processo; ma è anche responsabile di una sfasatura temporale all'interno di ogni verso, di una non-concordanza con la struttura narrativa al passato. La dissonanza semantica porta in primo piano la dimensione di un presente perenne, fuori del tempo, entro la quale ha luogo l'evento; dimensione che è anche del gesto poetico. Per quanto riguarda la codifica del genere, entro la mutata struttura il discorso sembra aver esaurito la sua funzione esplorativa e muoversi, con il poeta, verso un progetto di fondazione generica basato su nuovi rapporti fra tema e forma. Il verso conclusivo, rendendo manifesta l'intenzione di un cambiamento di mete, di orizzonti - *Tomorrow to fresh woods and pastures new* - si presenta già in una forma di discorso mutata. L'assenza del verbo comporta l'arretramento della voce narrante, un'interiorizzazione del discorso in cui le voci dell'io e del poeta-pastore coincidono. La variazione stilistica si presta ad una lettura a più livelli: ponendo il valore propositivo dell'enunciato in primo piano, essa sembra anche precludere all'assetto metrico-formale entro cui *avrebbe potuto* svilupparsi il nuovo programma poetico miltoniano.

2. Posto in questi termini, il riconoscimento delle marche di genere risulta essenziale per la resa, in traduzione, del discorso sulla poesia che *Lycidas* conduce attraverso le sue forme, e per l'esplicitazione del senso metapoetico dell'ottava finale. Si procederà pertanto ad una descrizione delle traduzioni a partire dal metro adottato, registrando la scelta traduttiva dell'ottava finale. Le sette versioni sono state riunite come segue in base a criteri metrico-formali: *canzone di endecasillabi e settenari* (Mathias, Polidori, Izzo); *endecasillabo sciolto* (Leoni); *prosa - verso sciolto* (Mastrostefano, Castelli); *canzone libera* (Fortini).

Canzone di endecasillabi e settenari. Le tre traduzioni ricanonizzano il testo entro il genere della ode-canzone italiana in endecasillabi e settenari con schema di rime irregolare. Secondo la prassi traduttiva ottocentesca Mathias presenta tendenze deformanti che consistono nell'allungamento del testo, nella nobilitazione del linguaggio poetico, e nell'omogeneizzazione delle varietà metriche.²⁵ Il testo viene ampliato da 194 a 332 versi, mediante un ricorso

²⁵ Per un esame puntuale sulle procedure deformanti all'opera in ogni traduzione, si rimanda allo studio di A. BERMAN, "L'analitica della traduzione e la sistematica della deformazione", di cui è fornita un'ampia sintesi in "La traduzione e la lettera o *L'auberge du lointain*", a cura di A. DEBOVE, in *Testo a fronte*, VI, 11, 1994, pp.11-34.

sistematico al distico rimato di settenari, prevalentemente, nel modulo della canzonetta arcadica.²⁶ Su questo elemento formale si costituisce la nuova veste melodica, la cui funzione testuale non è solo di chiarificazione semantica ma anche di espansione del momento più propriamente lirico che tende ad essere distinto da quello narrativo. Il distico contribuisce quindi all'innalzamento del tono in direzione di un classicismo estenuato e all'estensione dell'area pertinente al sèma poeta/poesia.²⁷ Queste variazioni si riscontrano anche nell'ottava finale che viene azzerata e riformulata in 20 versi in strofe di canzone. L'impianto narrativo originale risulta dunque completamente mutato: una pausa lirico-commentativa interrompe la narrazione - "Così il rozzo Pastore | Lungo gli amati fiumi | Di flebile armonia | Flebile sì, ma pia, | Faceva risuonar le querce e i dumi" (vv. 323-27) -; le coordinate spazio-temporali ai vv.190-91, vengono tradotte con forme perifrastiche con analessi dell'aggettivo - "il gran pianeta" per *the sun*; "l'acquoso lido" per *bay* (vv. 336-37) - che deviano dal linguaggio

²⁶ Il traduttore preleva il distico del testo miltoniano, lo trasforma da coppia di decasillabo e senario a coppia di settenari (prevalentemente), lo riconfigura dunque enfaticizzando l'elemento di cantabilità della canzonetta. Facciamo un esempio: *Bitter constraint, and sad occasion dear* (v. 4) diviene: "Cagion mesta ed amara | (Ahi! mesta sì, ma cara)" (9-10), si ha dunque un raddoppiamento degli emistichi attraverso coppie sintagmatiche legate da suoni ricorrenti - i primi membri dei due versi sono identici, e i secondi rimano nella paronomasia per aggiunta amara-ma(ca)ra - in tal modo le sonorità stridenti dell'originale vengono diluite ed addolcite nella labiale [m], e neutralizzato, o ridotto, il valore ossimorico di *sad* e *dear*. Mathias rende in questo modo il testo aderente ai caratteri di nobiltà, pathos, leggiadria, preziosità formale, secondo i quali l'aveva definito nella sua nota introduttiva - "Il Licida di Milton è componimento così leggiadro, patetico, nobile e pellegrino"(p.i).

²⁷ I vv. 9-11: *He well knew himself to sing and build the lofty rime | Young Lycidas, and hath not left his peer: | Who would not sing for Lycidas?* vengono tradotti con: "Non giunto ancora al fior degli anni suoi: | Nè si racquista mai simil tra noi. | D'ogni canto signore, | D'alti carmi testore | Per Licida cantar chi non vorria?" (vv.14-8), dove i due settenari a rima baciata (vv. 16-17), in posizione appositiva danno rilievo alle qualità del canto, che risulta marcato per varietà ed altezza. O ancora: *Without the meed of some melodious tear* (v.14) che diviene: "[...], dovuto ai suoi martiri, | Di lagrime e di armonici sospiri".(vv.22-3), dove la rima martiri-sospiri sembra alludere al Chiabrera: si vedano nelle *Canzonette* dalla *Disperazione Ammosa*: "In van sono i sospiri, | in van sono i martiri"; e da *Dolci miei sospiri* le coppie di senari: "Dolci miei sospiri, | dolci miei martiri", G. CHIABRERA, *Liriche*, Torino, UTET, 1926, p.136, 139.

realistico dell'ottava inglese verso una forma di decoro classico; il tema metapoetico è esplicitato mediante distico amplificante (vv. 325-26), in cui *tender* viene connotato in termini di *pietas* poetica. La coda risulta essere un epilogo essenzialmente descrittivo che pone il canto del poeta-pastore sullo sfondo della scena. Anche la scelta dei tempi verbali concorre ad allentare la tensione narrativa del testo originale: il *simple past* ("thus sang"), con cui si apriva l'ottava miltoniana ponendo l'azione in un primo piano narrativo, non viene tradotto al passato remoto - tempo del primo piano nella lingua italiana - bensì all'imperfetto singolativo, situando in questo modo il racconto nella dimensione dello sfondo.²⁸ In Izzo si ha una marcata deformazione del testo per allungamento (332 versi), finalizzata soprattutto alla chiarificazione semantica, e per omogeneizzazione delle varietà metriche, con la cancellazione dell'ottava resa con 15 versi in strofa di canzone. Analogamente a Mathias, la coda presenta l'azione sullo sfondo, volgendo il verbo introduttivo all'imperfetto; le coordinate spaziali vengono rese con forma perifrastica ("dove tramonta il giorno" per *western*, v. 329) con funzione nobilitante. Il riferimento metapoetico al v.188 non viene rilevato: "Di molte canne i teneri fori toccò" rende solo il senso letterale, da cui è da escludersi ogni rinvio implicito al componimento, in quanto incompatibile con una prassi traduttiva tendente alla saturazione di ogni latenza semantica. Contribuisce all'innalzamento del tono e alla deviazione dall'impianto realistico originale la traduzione del v. 189: *With eager thought warbling his Doric lay*, che ricorre al linguaggio figurato: "levando l con devoto pensiero l il suo dorico canto" (vv. 191-93). La funzione di cornice narrativa risulta in questo modo del tutto eliminata dalla coda. Polidori segue di due anni Mathias e si pone in parte come correttivo delle deformazioni e delle ridondanze formali di questa: il numero di versi è ridotto a 269, lo schema rimico è più libero con uso meno frequente del distico rimato, e soprattutto l'ottava finale viene riconosciuta e riprodotta con schema identico ABABABCC. All'adesione al metro narrativo originale corrisponde il ricorso alle cadenze e al linguaggio dell'epica, come risulta dalla resa delle coordinate spazio-temporali: "Or dai monti cadea seral bagliore, l Ché il Sol dall'occidente disparia" (vv. 266-67). Il riferimento

²⁸ Cfr. H. WEINRICH, "Il rilievo narrativo", *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 1978, pp.125-46.

metapoetico non viene rilevato, essendo il v. 188 reso in termini letterali e descrittivi con "Flebile suon dalle sue canne uscia"; l'atto del cantare viene volto in senso figurato "E d'alma afflitta in Dorico tenore" (v. 264) con funzione nobilitante. Si ha dunque un maggior rispetto del testo di partenza nella sua componente metrico-formale; tuttavia la funzione di cornice della coda non viene marcata, la conclusione viene posta come epilogo in cui il linguaggio è ad un livello sostenuto conforme al resto del componimento ed il racconto dell'evento, introdotto con il verbo all'imperfetto, si colloca sul piano dello sfondo narrativo.

Endecasillabo sciolto. In Leoni si attua una conversione radicale, che omogeneizza le varietà di genere in una forma rigorosamente classica: l'endecasillabo ha versi *a maiore* ed *a minore* in pressochè uguale numero e fa uso sistematico dell'*enjambement* (99 su 212 versi). La versione volge dunque il *Lycidas* nella forma delle traduzioni dei grandi poemi classici, dall'*Eneide* del Caro, all'*Iliade* del Monti, ma anche delle traduzioni settecentesche dei poemi inglesi, dal *Rape of the Lock* di Antonio Conti, al *Paradise Lost* di Paolo Rolli, e alle traduzioni dello stesso Leoni dell'*Ossian* e del *Paradise Lost*.²⁹ La riduzione del *Lycidas* entro il modello classicistico rifletteva certamente l'inclinazione del traduttore ad un "rispetto incondizionato della forma decorosa e della misura" e quindi l'avversione per un linguaggio troppo reale, semplice e "volgare",³⁰ quale dovette sembrargli quello del *Lycidas*. Tuttavia, la ricanonizzazione potrebbe essere un gesto non solo regolativo ma anche ermeneutico se considerato in relazione agli esiti formali a cui Milton sarebbe giunto con il *Paradise Lost*. Com'è noto, la scelta di scrivere la grande epopea cristiana in *blank verse* si pose a Milton come soluzione che, in polemica con i sostenitori del distico eroico, rinunciava al 'barbarismo' della rima per tornare al metro dei grandi poemi classici virgiliani e omerici, seguendo i modelli contemporanei di Trissino e del Tasso delle *Sette giornate del mondo creato*. E di questa svolta formale si sono scorti i germi in *Lycidas*: il discorso sulla poesia che

²⁹ Per una bibliografia completa delle opere del Leoni, si veda, Clara FAZZARI, "Bibliografia delle traduzioni dall'inglese e dal francese di Michele Leoni", *Rassegna della Letteratura Italiana*, II-III, 1969, pp.64-74.

³⁰ Beatrice CAMIS, "Un traduttore parmense", in *Aurea Parma*, III, 1924. Sullo stile traduttivo di Leoni si veda anche FAZZARI.

percorre in sottofondo il componimento svolgendosi tutto sul piano formale emerge nell'ottava finale rivelando, attraverso lo scarto metrico, il superamento della Tradizione lirico-drammatica, ma anche dichiarando l'intenzione di voler muovere verso nuovi temi con nuovi mezzi. Se il verso finale *Tomorrow to fresh woods and pastures new* può lasciare intravedere una svolta metrico-formale nell'epica, la scelta traduttiva di Leoni sembra porsi come una riconversione dell'elegia a partire da quella dichiarazione d'intenti. *Lycidas*, dunque, non come discorso *in progress* sull'evoluzione dell'artista, ma come progetto poetico già realizzato: non forma protesa verso il *Paradise Lost*, ma già fusa al grande poema miltoniano, che Leoni aveva tradotto più di vent'anni prima.³¹ Per quanto riguarda l'ottava finale, l'operazione comporta, prevedibilmente, la cancellazione del metro dell'epica eroica (la strofa viene resa con nove endecasillabi), e l'epilogo della vicenda si colloca sullo sfondo narrativo. Nell'impianto classico si coglie il riferimento metapoetico del verso 188, il quale viene esplicitato in senso figurato - "E varii sensi per soave modo | Riconfortando, [...]" (vv.206-7) - nel quale si definisce la natura del canto del giovane poeta.

Verso libero - prosa. Le versioni novecentesche di Amina Mastrostefano e Alberto Castelli fanno ricorso ad una traduzione interlineare che comporta la cancellazione dei segnali metrici di genere della poesia. In Mastrostefano, il cui testo in prosa si risolve tutto nell'esplicitazione del tema dell'elegia funebre pastorale, la cancellazione si presenta come non-riconoscimento dichiarato delle varietà formali.³² La traduzione ha funzione di commento ed esplicitazione del senso, alla quale concorrono ampie e numerose note al testo dove si svolge anche un lavoro intertestuale di raccordo del *Lycidas*, non solo con i luoghi canonici classici e rinascimentali, ma pure e soprattutto con la poesia preromantica ed ottocentesca, di cui si colgono gli echi - dalla *Elegy Written in a Country Churchyard* di Gray, ad *Adonais* e *Prometheus* di Shelley, a *Thyrsis* di Matthew Arnold, a Pindemonte. L'identificazione del genere di *Lycidas* con l'elegia funebre pastorale

³¹ I tre tomi con i dodici libri del *Paradise Lost* furono pubblicati nel 1817. Si veda FAZZARI, p.68.

³² Nell'introduzione alle ampie e numerose note al testo, Mastrostefano dà la seguente descrizione del metro: "Il metro adottato dal Milton nella sua elegia è quello del nostro recitativo pastorale. Il poema è formato di stanze sciolte con rima arbitraria". (p.49).

comporta l'azzeramento delle implicazioni metacritiche del testo. Nell'ottava finale si esplicita il primo livello bucolico-descrittivo in cui si risolve, secondo quanto spiega l'autrice in nota, tutto il senso dei versi finali.³³ Il testo di Castelli si regge su un tessuto fonico più sofisticato: il verso è costruito prevalentemente sull'endecasillabo, anche raddoppiato o in coppia con settenario e novenario, e l'assenza di rima è compensata da un fitto reticolo di assonanze e rimealmezzo. La configurazione del testo originale non viene normalizzata mediante segni d'interpunzione a cui i traduttori hanno fatto ricorso per distinguere le varie voci. Il discorso, dunque, anche privo delle marche metriche di genere ha una conformazione piuttosto omogenea, quasi magmatica. Tuttavia, come Mastrostefano, Castelli non sembra dare rilievo al programma metacritico miltoniano, e nella traduzione del v. 188 con "Ei toccava i delicati buchi delle variate canne", non si colgono i riferimenti alla *performance* del poeta-pastore. Per i due traduttori il tema di *Lycidas* s'identifica nel genere dell'elegia funebre, di cui Mastrostefano sviluppa soprattutto il tratto intimistico, Castelli le implicazioni escatologiche.³⁴

Canzone libera. Il termine, per la versione di Fortini, non è esatto. Secondo quanto il poeta stesso ha dichiarato, la rigorosissima veste metrico-formale della traduzione mira ad alterare la struttura della canzone cinquecentesca dall'interno, a mettere in atto scarti formali attraverso cui la coppia endecasillabo-settenario potesse venire "spezzata" - liberando il testo

³³ "Intorno a quest'ultimo verso si fanno molte ipotesi. Si crede ad un prossimo viaggio del Milton in Italia, ad una promessa di nuove opere poetiche. Si crede ancora che egli si stacchi definitivamente dagli Anglicani per i Puritani. Per noi il Milton continua il tono pastorale. Licida è morto, meglio dunque abbandonare i luoghi pieni del suo ricordo per nuovi boschi e nuovi pascoli" (p.65).

³⁴ Castelli in nota, oltre ai classici rimandi alle fonti greche e latine, identifica le derivazioni bibliche. La lezione del traduttore viene illustrata dal commento finale alla raccolta alle sue versioni da Milton, in cui di *Lycidas* si legge, "In *Licida* il poeta redime questo lato negativo della morte [Parca che tronca il filo alle tante imprese che vogliono compimento in questa vita terrena] con il suscitare la vita della natura, invitata ad onorare la preda della morte, con suscitare emulazione dei superstiti, coll'invocare spirito tutelare dei viventi e delle loro opere colui che era stato ad essi rapito". (p.227) Alla prospettiva cristiana privilegiata da Castelli sembra possa essere riconducibile anche l'eliminazione dell'esergo in cui, sintetizzando il contenuto dell'elegia, Milton anticipava l'invettiva di San Pietro al clero corrotto. In questo modo Castelli fa una scelta in linea con tutti i traduttori ottocenteschi.

italiano dalla patina di “falso antico” sotto la quale le “ingannevoli somiglianze” tra secentismo inglese e italiano si mascheravano e perpetuavano.³⁵ Fortini mette in atto un programma critico che si intreccia a quello del testo originale ma che, sovrapponendosi ad esso, lo carica di un senso nuovo. La pluralità di stili e generi viene ridotta, il testo si riassetta in una forma entro la quale il tema del confronto con la Tradizione si presenta in termini dialettici, di scontro, di contrappunto: non è discorso polimorfo, magmatico di contaminazioni ma, come l'architettura neoclassica evocata dal poeta stesso, contiene il passato condensato in citazione.³⁶ *Licida* presenta molti caratteri della poesia fortiniana: dal ricorso a metri classici con funzione regolativa ed allusiva, all'utilizzo dello spazio bianco per riordinare i *verse paragraphs* secondo una geometria visiva rigorosa, fino al controllo dell'io lirico che si estende su tutta la materia.³⁷ L'intervento intende portare il testo ad una forma di modernità in grado di contenere e superare le istanze contemporanee con le quali era in polemica.³⁸ Compatibilità poetica ed intento critico s'incontrano nel testo di Fortini, il quale dunque si distanzia - in qualche modo prima del tempo - da quella linea di commento che individua la modernità di *Lycidas* nella forma di discorso polifonico e nel plurilinguismo. L'intento metapoetico è scoperto, il metro sostenuto e le scelte lessicali pertinenti al campo semantico

³⁵ “Gli endecasillabi sono, nella versione, circa un terzo dei versi, quelli di settima in numero più elevato della media della poesia post-petrarchesca italiana fino verso la fine del XX secolo. Un altro terzo è di doppi settenari. E l'ultimo di versi su tre membri (“alla gentile tua elegia”), su quattro (“erode. L'infamia dilaga e il contagio”), su cinque o sei piedi (“Mincio che scivoli teso e ti cingon canne canore”). In genere, l'endecasillabo e il settenario intervengono dove si vuole pathos o eloquenza”. “Tre note su di una versione del *Lycidas*”, *Testo a fronte*, marzo 1993, p.105.

³⁶ “Gli antichi e la tradizione petrarchesca li ho intesi come le citazioni dei gotici o di Brunelleschi si leggono nell'architettura di Christopher Wren”, *Ibid.*

³⁷ Per un'analisi dettagliata dei caratteri della poesia fortiniana si rinvia al saggio di Pier Vincenzo MENGALDO, “Un aspetto della metrica di Fortini”, *Allegoria*, VIII, n.s., 21-22, 1996, pp.7-25.

³⁸ “ho tentato di tendere una corda fra un passato remoto, dantesco, da età gotica ereticale, e il nostro secolo anarco-surrealista”. “Tre note su di una versione del *Lycidas*”, p.105; per la polemica di Fortini con le poetiche contemporanee dell'espressionismo e del surrealismo si veda Guido MAZZONI, “La legittimazione della poesia”, *Allegoria*, pp.26-41.

poeta/poesia concorrono a definire il gesto dell'io lirico. L'ottava finale riproduce l'assetto formale del resto del componimento, e viene citata dallo stesso Fortini come campione delle scelte traduttive che caratterizzano l'intera versione.³⁹ Il riferimento metapoetico nel v.188 viene reso mediante il ricorso al linguaggio figurato che riproduce il senso duplice del testo originale: "E su ineguali fori di gracili avene severo" (v.202). L'autoreferenzialità della cornice risulta inoltre esplicitata dalla scelta di definire il poeta-pastore, l'*uncouth swain* (v. 186), con l'aggettivo "ignoto" e non "rozzo", "rustico", "incolto", come in tutte le altre versioni; la scelta è atto intertestuale che dirotta il lettore sulla Tradizione italiana, allo stesso tempo aumenta il grado di coerenza interna del discorso, scartando un termine che al *suo* poeta poco si addiceva.⁴⁰ Per quanto riguarda l'uso dei tempi verbali, la traduzione dell'ottava effettua delle variazioni che ricorrono in maniera marcata in tutto il componimento, comportando una ipersemantizzazione del tratto testuale e la conseguente *mise en abîme* della dimensione temporale.⁴¹ Frequenti sono i salti temporali presenti nella versione, nella forma di "transizioni eterogenee di secondo grado", o "metafore temporali" secondo la classificazione di Weinrich.⁴² Nell'ottava finale le variazioni avvengono entro lo spettro del *past tense* narrativo, il quale viene tradotto in un *pattern* che, utilizzando tre forme verbali grosso

³⁹ "Traducendo Milton", pp. 385-91.

⁴⁰ "*Uncouth* è 'rozzo', 'incivile'. Se ho piegato, certo nobilitando e addolcendo, verso 'oscuro', 'ignorato' è stato con l'intento di privilegiare apertamente - anche seguendo 'l'umile, la spregiata fatica del pastore' (v. *the homely slighted shepherd's trade*) - l'oscurità del pastore-poeta. E anche ricordando i pastori manzoniani 'al duro mondo ignoti'", *Ibid.*, p.386. È da notare, tuttavia, che il termine inglese contiene la duplice denotazione, e che è soprattutto sul significato di "sconosciuto" che si costruisce il detto *uncouth the unkiste* il quale, riferito alle ragioni della gloria mancata del poeta, compare nell'*incipit* della epistola dedicatoria dello *Shepherd's Calendar* di Spenser, con esplicito rimando a Chaucer (*Troylus*). La critica miltoniana concordemente riconosce in questi riferimenti intertestuali la genealogia letteraria della *figura modestiae* da cui l'oscuro/rozzo poeta del *Lycidas* discende.

⁴¹ Il conflitto fra una dimensione temporale ed una extratemporale è indicato da Fortini come l'origine dell'"irresistibile energia da torsione" di *Lycidas*, *Ibid.*, p.387.

⁴² Cfr. H. WEINRICH, "Il sistema metaforico temporale", *Tempus*, pp.249-87. Per un quadro completo del sistema metaforico temporale in Milton e Fortini si veda l'Appendice al presente saggio.

modo corrispondenti - passato prossimo, passato remoto, imperfetto - produce tre salti temporali in cui mutano la prospettiva, l'atteggiamento linguistico, e la messa a fuoco dello spazio narrativo:

- 202 E su ineguali fori di gracili avene severo
203 un ardente pensiero *modulava*.
204 E ora il sole *ha dilungati* tutti i colli
205 E ora è *spento* in fondo al golfo d'occidente.
206 *Si levò* infine, *strinse* la sua mantella azzurra.
207 Domani altre foreste, pascoli nuovi.

Lo slittamento dall'imperfetto al passato prossimo al passato remoto comporta il passaggio dall'atteggiamento narrativo dello sfondo a commentativo, a narrativo di primo piano, coincidente con la ricomparsa del personaggio in scena. L'interruzione di commento pone in rilievo le coordinate spazio-temporali e sviluppa la variazione di fuoco che nel testo originale (ai vv.190-91) era tutta contratta nella non-concordanza tra verbo e deittico temporale. Fortini normalizza la concordanza, anche per esigenze metriche, estendendo la dimensione del presente perenne a tutta la descrizione naturale: il senso di ripetizione in eterno del processo risulta in questo modo ulteriormente marcato, ed in contrasto con l'azione umana che si situa in un passato storico.⁴³

3. L'individuazione delle varietà di voci e delle modalità discorsive costituisce uno dei massimi problemi interpretativi del *Lycidas*. Parallelamente agli studi metrico-formali e storico-filologici si è andata componendo una corrente critica che ha indagato il tessuto discorsivo di *Lycidas*, e che in tempi recenti si è felicemente incontrata con la prima, fornendo basi storicamente attendibili su cui poggiare le dichiarazioni sulla

⁴³ Nei vv.190-91 si è colto un aspetto di un sistema temporale che tende a costituirsi come simultaneità di tempi distinti. Cfr. "Mi era necessario che i tre tempi del finale - la mattina, la sera, e la mattina - non tanto si ponessero come una triade dialettica (anche se, inevitabilmente e giustamente, debbono esserlo) ma senza requie, come di certo Milton aveva voluto, riverberassero su tutto il testo speranza, lamento e ancora speranza. *Once more*, ancora una volta, al primo verso; e *tomorrow*, domani, all'ultimo. Più che un arco temporale, una doppia serie di tempi in parallelo e in conflitto: quello della ripetizione («ancora una volta») e quello della novità («domani»)", "Traducendo Milton", p.391.

modernità del componimento miltoniano.⁴⁴ In un saggio del 1933, “A Poem Nearly Anonymous”, John Crowe Ransom metteva in luce alcune delle eccentricità delle forme del discorso in *Lycidas*, mai prima di lui rilevate, in questi termini:

Pastoral elegies are dramatic monologues, giving the words of a single shepherd upon a single occasion; or they are dialogues giving, like so much printed drama, the speeches of several shepherds in a single scene. They may have prologues, perhaps so denominated in the text, and printed in italics, or in a body separate from the elegy proper; and likewise epilogues; the prologues and epilogues being the author's envelop of narrative within which is inserted the elegy. The composition is straightforward and explicitly logical. Milton's elegy is otherwise. It begins without preamble as a monologue, and continues as through the former and bitterer half of the passage on Fame [...]⁴⁵

Ransom notava l'anomalia di *Lycidas* rispetto al genere dell'elegia pastorale per questo suo inizio *ex abrupto* come monologo che veniva “con una incredibile interpolazione”, nelle sue stesse parole, mutato in forma drammatica e successivamente ripreso dal poeta in una forma narrativa, la quale sarebbe comparsa più volte nella poesia ad incorniciare gli interventi di altre voci, per poi imporsi nell'ottava finale. Per Ransom l'irruzione di una seconda voce costituiva uno scarto logico rispetto a quanto ci si sarebbe aspettati dall'avvio del componimento e sosteneva che l'innesto così brutale di una seconda voce doveva essere deliberato, che la piega di giuntura nel tessuto discorsivo pareva quasi esibita. Ransom deduceva così che Milton aveva violato le convenzioni (spingendosi ad affermare che il metro di *Lycidas* fu “written smooth and rewritten rough”) al fine di garantire a se stesso in quanto poeta la Fama su cui si interrogava nella poesia per Licida, e in particolare nel brano con tanta ostentazione interpolato. Sulle conclusioni di Ransom non possiamo concordare e, tuttavia, non è questa la

⁴⁴ Culmine del percorso interpretativo ci sembra il saggio di Jacobus a cui si è già fatto riferimento (nn. 12, 22).

⁴⁵ Ripubblicato in C.A. PATRIDES (ed.), *Milton's Lycidas: The Tradition and the Poem*, New York, 1961, pp. 68-85.

sede in cui trattare delle varie articolazioni che la questione ha assunto negli anni né di motivare il nostro dissenso.⁴⁶ Comunque, ponendo il problema in prospettiva semiotica e in relazione al genere letterario, ci pare che il programma miltoniano attuato in *Lycidas* non sia tanto da considerarsi preesistente alla forma o al tema, ma che piuttosto a partire dall'“incredibile interpolazione” si siano rivelate all'autore progressivamente le potenzialità innovative del suo discorso; che, in altre parole, la trasformazione dell'iniziale struttura generativa da lirica a drammatica e narrativa, da monologica a polifonica, *si sia manifestata lungo il processo costruttivo*.⁴⁷

Ci si è soffermati sul saggio di Ransom in quanto costituisce il primo riconoscimento dell'anomalia di *Lycidas*, della sua plurivocalità. Si passerà ora ai testi confrontando le versioni inglese ed italiane nei versi in cui compare l'interpolazione, l'interferenza di Febo; si noterà che già i primi traduttori di quella ‘stranezza’ si erano accorti, cercando di porvi rimedio.

- 70 Fame is the spur that the clear spirit doth raise
- 71 (That last infirmity of noble mind)
- 72 To scorn delights, and live laborious days;
- 73 But the fair Guerdon when we hope to find,
- 74 And think to burst out into sudden blaze,
- 75 Comes the blind Fury with th' abhorred shears,
- 76 And slits the thin-spun life. But not the praise,
- 77 Phoebus replied, and touched my trembling ears;
- 78 Fame is no plant that grows on mortal soil,

⁴⁶ Della vasta bibliografia sull'argomento si dà qui conto fornendo una cronologia, indicativa e non esaustiva, degli studi più noti: William G. MADSEN, “The Voice of Michael in *Lycidas*”, *SEL*, III (1963), pp.1-3; Madsen identifica una sesta voce ai vv.165-81, che corrisponderebbe a quella dell'arcangelo Michele; A. FOWLER, ““To Shepherd's ear”: the form of Milton's *Lycidas*”, (1970), pp.170-84; Christopher GROSE, “Lucky Words: Process of Speech in *Lycidas*”, *JEGP*, 70, 1971, pp.383-403; E. ELLIOTT, “Milton's Uncouth Swain: The Speaker in *Lycidas*”, in J.K. FRANZON (ed.), *Milton Reconsidered: Essays in Honor of A.E. Barker*, Salzburg, University of Salzburg, 1976, pp.1-21; Stanley E. FISH, “*Lycidas*: A Poem Finally Anonymous”, (1981), in PATRIDES, pp.319-38; Richard HOOKER, “*Lycidas* and the Ecphrasis of Poetry”, *Milton Studies*, 27, 1991, pp.59-77; L.A. JACOBUS, (1992), pp.447-60.

⁴⁷ Si rinvia ancora a CORTI, ed in particolare al paragrafo “Processo costruttivo o volontà dell'opera”, pp.121-25, in cui il processo di mutazione generica descritto per l'*Arcadia* di Sannazaro presenta aspetti comuni a *Lycidas*.

- 79 Nor in the glistering foil
 80 Set off to the world, nor in broad rumour lies,
 81 But lives and spreads aloft by those pure eyes,
 82 And perfect witness of all-judging Jove;
 83 As he pronounces lastly on each deed,
 84 Of so much fame in heaven expect thy meed.
 85 O Fountain Arethuse and thou honoured flood,
 86 Smooth-sliding Mincius, crowned with vocal reeds,
 87 That strain I heard was of a higher mood:
 88 But now *my oat* proceeds,

Il problema testuale messo in rilievo dalle versioni italiane in relazione all'irrompere di Febo dal v.76 (*But not the praise*) riguarda non tanto l'interferenza in sé, ma piuttosto il modo in cui il poeta poteva riprendere il suo canto dopo quell'interruzione. *But now my oat proceeds* (v.88) a quanto pare risultava essere un nodo di giuntura cruciale,⁴⁸ la cui scoperta autoreferenzialità registrava un mutamento di funzione dell'io lirico in direzione narrativa, che dunque richiedeva di essere sciolto. L'operazione di esplicitazione più chiara è quella di Mathias, il quale diluisce i vv.85-88 del testo originale volgondoli in strofe distinte e attribuendoli a due diverse voci,

- 138 O fontana Aretusa,
 139 O Mincio reverito,
 140 Lento sì ma gradito,
 141 Di canne musicali inghirlandato,
 142 Intesi il santo grido!
 143 Un *celeste cantor* venne a far dono
 144 Di maggior carne e suono.
- 145 *Ma la silvestre Musa*
 146 *Sua fistola riprende,*
 147 Desiderosa d'ascoltar l'accorto
 148 Dell'oceano araldo,

⁴⁸ S.E. FISH, p.329, ha posto l'accento sul verso che ha inteso come il tentativo, vano, del poeta di riacquistare potere sulla sua opera dopo la pausa in cui ha dovuto tacere al cospetto dell'autorità superiore.

Mathias ricorre ad una voce esterna per riportare il canto entro la cornice pastorale, voce il cui statuto sembra essere quello del secondo poeta (o anche del Poeta) della coda, che controlla e commenta la messa in scena, la *performance*. In questo modo l'atto assertivo del poeta-pastore (*But now my oat proceeds*) viene acquisito da una istanza più autorevole che media tra Apollo e il rozzo pastore; introducendo la Musa silvestre viene così esplicitato l'artificio e reso possibile il proseguimento del canto tra piani stilistici che non sono più troppo diseguali. Anche in Leoni si ricorre alla Musa pastorale per reintrodurre la figura del pastore - "Ma or torna umile | Al mesto canto la silvestre Musa, | e all'araldo del mar l'orecchio porge,"(vv.90-2) - e l'operazione ha le stesse finalità di quelle di Mathias: di elevare lo stile, di eliminare il dislivello di tono e rendere la variazione conforme ad un decoro classico. In Leoni, inoltre, si vuole in qualche modo celebrare l'intervento apollineo dando ad esso un maggiore spazio testuale, rispetto a quello riconosciuto dagli altri traduttori. Il suo Apollo sembrerebbe parlare infatti già a partire dal v.70, anticipando e dando così anche fondamento al sospetto avanzato in tempi recenti da Stanley Fish circa la dubbia attribuzione di quei versi.⁴⁹ La seconda lettura ottocentesca, di Gaetano Polidori, restituiva al poeta le parole di raccordo seguendo il testo inglese, esplicitando tuttavia l'interruzione, la perdita momentanea di controllo da parte del poeta-pastore: "Ma ripigliar vo' delle alpestri note | Il fil da me smarrito."(vv.117-18).

Le traduzioni novecentesche di Mastrostefano, Castelli, Izzo riportano alla lettera il testo originale non dando rilievo ad alcun fenomeno testuale e, con l'eccezione di Castelli, indicano con la punteggiatura il discorso diretto di Febo. La versione di Fortini coglie anche questa occasione metatestuale per chiarire l'intenzione del testo, ristrutturando il discorso secondo il proprio piano poetico. Fortini non rappresenta alcuno scarto o inadeguatezza di linguaggio, bensì ricuce i diversi interventi rendendo la piega di giuntura impercettibile: "[...] E d'altro ancora è in cerca | questa *mia melodia* e ora

⁴⁹ *Ibid*, p.329. Questi i versi di Leoni: "Fama (l'estrema | Infermità di generosa mente) | All'aspra vita e ai faticosi studi | Lo spirito, inteso alle grandi opre, indura. | Poi quando il premio spera, e in improvvise | Vampe scagliarsi estima, l'odiosa | Force repente si frappon di Cloto, | E il sottil filo della vita tronca. | Ma la lode non già (con alta voce | Apollo ripigliò)." (vv.70-9).

ode l'araldo del mare"(vv.99-100). Il suo poeta non solo si assume la titolarità del canto nel suo complesso, ma anche si oggettiva a sorpresa nella sua stessa opera, la quale diviene soggetto (e destinatario) del successivo atto d'ascolto. Ad ogni punto il testo sembra riferirsi al programma che regola il gesto traduttivo e poetico. Significative sono ancora, a questo proposito, le scelte lessicali che, cadendo su termini semanticamente e culturalmente densi di connotazione, contribuiscono a rendere il tessuto verbale coeso legando, nello stesso tempo, la versione italiana con la Tradizione. E' il caso di *Fame* che, tre volte ripetuto nell'originale, viene reso da Fortini, sempre, con "gloria". Nel testo inglese *glory* compare solo alla fine del componimento quando si celebra l'apoteosi di Licida. Dunque, Fortini stabilisce un raccordo con il successivo luogo testuale omogeneizzando linguaggi diversi (di Febo e del poeta-pastore) e anticipando nel contesto classico-pagano del discorso di Apollo un termine con forte connotazione biblico-cristiana. Inoltre, entro la Tradizione italiana, su "gloria" subito si addensano gli echi leopardiani, dalle *Operette morali* - si pensi a *Il Parini, ovvero della Gloria*, o anche allo scavo nella coppia antinomica mortalità-ambizione terrena in *Dialogo della natura e di un'anima* - a *Le Ricordanze*: "Fantasmi, intendo, | Son la gloria e l'onor; diletti e beni | Mero desio; [...]"(vv.81-2),⁵⁰ ove "gloria" compare in coppia con "onore", coppia che Fortini mantiene nel discorso di Febo forzando il significato di *praise* (v.76) - "Non l'onore, | [...] Non è pianta | la gloria, che su questa terra cresca,"(vv.86-9). "Onore" a sua volta implica richiami intertestuali ed intratestuali di cui è stata chiarita l'ascendenza ottocentesca e goethiana;⁵¹ e "gloria" è vocabolo già eletto da Fortini traduttore di Goethe: "La gloria, piacere divino | che vola via come meteora?" (vv.1684-5), chiedeva Faust sfidando Mefistofele.⁵² La scelta lessicale attiva dunque

⁵⁰ Giacomo LEOPARDI, *Poesie e Prose*, Milano, Mondadori, 1987, I, p.81.

⁵¹ Cfr. Romano LUPERINI, *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p.17. Luperini sottolinea la frequenza del termine in Fortini, identificando in esso un tratto di congiunzione con la poesia di Giacomo Noventa, il cui "onore" ritorna con lo stesso "ideale ottocentesco e goethiano di confrontarsi coi massimi problemi".

⁵² J.W. GOETHE, *Faust*, Milano, Mondadori, 1980, I, p.129.

una rete di rimandi che segna alcuni dei luoghi in cui, per Fortini, si è aggiornato il discorso "grave" dell'Apollo miltoniano.

Le successive interruzioni nel testo inglese rientrano ormai in una struttura generativa che è mutata in direzione drammatica, il giovane poeta-pastore ha un minor controllo della sua materia e dell'impianto lirico originale, e la sua voce arriverà a fondersi, secondo quanto ha sostenuto Fish, con un coro di voci indistinguibili.⁵³ E' necessario qui precisare che non s'intende sostenere la lettura di Fish fino alle sue conclusioni, in cui il testo miltoniano si risolverebbe in messa in atto della poetica del frammento con la dissoluzione del soggetto poetante. Più interessante ci sembra, e si è già detto, porre lo sperimentalismo di *Lycidas* in relazione al melodramma e al *masque*, che fornivano non solo un modello generico di commistione tra forme liriche, drammatiche e narrative, ma anche uno spazio virtuale, un teatro della mente in cui la *performance* poteva avere luogo. Riferimento che sembra trovare supporto in una progressiva definizione dello spazio scenico nel corso dell'opera.

4. L'ultimo confronto dei testi prende in esame il problema relativo alla configurazione dello spazio come si delinea nei rapporti tra *personae*. Uno dei problemi interpretativi che *Lycidas* pone è quello relativo all'identificazione delle voci che dividono con il giovane poeta la scena in cui si rappresenta il tema dell'elegia funebre. Alcune difficoltà nel determinare con sicurezza i confini tra le voci dipendono dalla natura pre-moderna del testo: non si hanno segni d'interpunzione che definiscano i limiti entro cui i diversi discorsi si estendono; inoltre la configurazione del testo presenta una divisione 'debole' in *verse paragraphs* che conferisce alla materia poetica un aspetto omogeneo e contratto. Infine, all'interno dei singoli paragrafi più voci si trovano compresse in spazi contigui: nel testo del Trinity College Ms., a cui tutti i traduttori sembrano rifarsi, abbiamo l'intrecciarsi della voce del poeta con le voci di Febo (strofa VII), di Tritone e Ippotide (strofa VIII), di Camo e San Pietro (strofa IX). Tale assetto formale è dunque il primo elemento testuale che richiede di essere decifrato, interpretato; largamente responsabile della natura ambigua, indistinta, polifonica del tessuto discorsivo ha un peso considerevole nell'operazione

⁵³ FISH, p.33.

di ricostruzione e restituzione della forma e del senso in traduzione. La maggioranza dei traduttori ha tentato di chiarire l'intersecarsi di voci mediante il segno grafico, ponendo gli interventi in discorso diretto entro virgolette (Mathias, Polidori, Mastrostefano, Izzo, Fortini); Mathias, Polidori e Mastrostefano inoltre separano le voci di Camo e San Pietro, ponendole in stanze diverse; Leoni e Castelli, nelle loro versioni, rispettivamente narrativa, in endecasillabi, e di prassi traduttiva modernista, restano fedeli alla configurazione del testo originale.

Tuttavia, l'identificazione dello spazio occupato dalle singole voci è solo parte del problema posto dalla plurivocalità di *Lycidas*. Questione più complessa sembra quella che riguarda la resa delle varietà delle forme di discorso che costituiscono l'originale. Tutte le voci nel testo inglese si esprimono in discorso diretto, tutte figurano come *personae* entro lo spazio lirico-drammatico: il giovane poeta-pastore (vv.1-185, con interruzioni), Febo (vv.76, 78-84), l'Araldo del Mare-Tritone (v.92), Camo (v.107), San Pietro (vv.113-131), il secondo Poeta (vv.186-193); Ippotade comparirà prima in discorso indiretto (v.97) e successivamente in discorso diretto libero (vv.98-102). Il quadro dei personaggi e delle occorrenze discorsive ora proposto appare ulteriormente complicato dal problema della incerta attribuzione dei vv.70-76, i quali, come si è visto, possono ugualmente riferirsi al poeta-pastore e a Febo.

Una delle scelte traduttive più diffuse è stata di ridurre la compressione e la varietà di voci, volgendo in discorso indiretto riportato dal poeta-pastore alcune voci la cui occorrenza era di più difficile identificazione: una massiccia riconversione ha dunque interessato l'Araldo e Ippotade le cui voci si intrecciano in 12 soli versi assumendo non chiare modalità di discorso. Si considererà il passo nel dettaglio per le interessanti implicazioni che il testo inglese pone relative alla definizione della scena poetica. Il brano si apre con la voce del poeta che, dopo lo stacco di Febo, riprende il suo canto introducendo Tritone alla ricerca di notizie sulla morte di Licida:

- 91 He asked the waves, and asked the felon winds,
 92 What hard mishap hath doomed this gentle swain?
 93 And question'd every gust of rugged wings
 94 That blows from off each beaked promontory;
 95 They knew not of his story,
 96 And sage Hippotades their answer brings,

- 97 That not a blast was from his dungeon strayed,
98 The air was calm, and on the level brine,
99 Sleek Panope with all her sisters played.
100 It was that fatal and perfidious bark
101 Built in the eclipse, and rigged with curses dark,
102 That sunk so low that sacred head of thine.

Sembra verosimile che l'intervento di Tritone sia in discorso diretto al v.92 per proseguire poi in discorso indiretto riportato dal poeta (vv.93-96); le parole di Ippotade sono inizialmente in discorso riportato dal poeta (v.97) per essere successivamente riprese, secondo una ipotesi interpretativa, dal dio stesso in discorso diretto libero (vv.98-102).⁵⁴ La maggior parte dei traduttori (Polidori, Leoni, Castelli, Izzo) rendono il verso in discorso diretto dell'Araldo del Mare in discorso indiretto riportato dal poeta. Questa operazione di omogeneizzazione comporta un mutamento di "atteggiamento linguistico" nel discorso di Tritone: dal tempo del commento, e dunque dal coinvolgimento emotivo del parlante, si passa al tempo del racconto, in cui si ha un allentamento della tensione drammatica.⁵⁵ Inoltre, per quanto riguarda la configurazione dello spazio rappresentato, la funzione narrativa assunta dal poeta comporta la scomparsa della figura dell'Araldo dalla scena drammatica, di conseguenza viene ampliato e consolidato il dominio del poeta. Maggiori problemi d'identificazione pongono i versi 97-102 per la varietà di modalità di discorso che vi si rilevano, le quali comportano mutamenti nei rapporti tra le *personae*. Che sia avvenuto dal v.99 (almeno) uno spostamento di atteggiamento linguistico del parlante appare chiaro nella comparsa improvvisa, al verso 102, del riferimento fatico a Licida (*that sacred head of thine*): dalla narrazione in discorso indiretto, Ippotade passa bruscamente al tempo del commento, con uno scatto emotivo in cui il

⁵⁴ I pareri sull'attribuzione di questi ultimi versi sono significativamente discordanti; notando giustamente una ambigua configurazione dello spazio evocato in *Lycidas*, Christopher GROSE ("Lucky Words: Process of Speech in *Lycidas*", *JEGP*, 70, 1971, pp.383-403) si chiede: "Are we to think the swain as located *in* the pastoral landscape when his oat overhears the various strains of the speakers?", Grose sostiene che la incerta rappresentazione era deliberata da parte di Milton e i vv.98-102 in cui il poeta, secondo il critico, parla "*in propria persona*" lo dimostrerebbero. (p.395).

⁵⁵ H. WEINRICH, "L'atteggiamento linguistico", *Tempus*, pp.44-51.

suo discorso, ora rivolto al "tu"-giovane morto, assume forma diretta.⁵⁶ Qualche critico, notando l'incongruenza, ha interpretato i versi 99-102 come una intrusione inattesa della voce del poeta,⁵⁷ ma la spiegazione lascia alcuni dubbi irrisolti. Se si ritorna alla domanda di Tritone ci si accorgerà di come l'occorrenza del deittico riferito a Licida - *What hard mishap hath doom'd this gentle swain?* - sembri ora avere un particolare valore referenziale. Il giovane evocato all'inizio e alla fine del dialogo, dall'Araldo e da Ippotade, dividerebbe con le due figure lo spazio drammatico restando silenzioso in ascolto, e di questo spazio il poeta monologante non sembra far parte. La lettura che si è proposta intende mettere in luce la natura drammatica che progressivamente assume il componimento miltoniano e che si manifesta nella configurazione della scena rappresentata anche attraverso l'uso di indicatori spaziali. Per quanto ci risulta, nessun commentatore ha rilevato le possibili implicazioni drammatiche del deittico, fondando ogni ipotesi interpretativa sulla plurivocalità nel passo ora esaminato a partire dagli ultimi tre versi. I traduttori, invece, hanno dovuto percepire come incongruenza del testo il mutamento dei rapporti nella rappresentazione delle voci, essendo intervenuti su tutto il dialogo con 'correzioni' normalizzanti. Polidori e Leoni traducono il discorso diretto libero di Ippotade assorbendolo entro la modalità di discorso precedente (Polidori in discorso indiretto, Leoni in discorso diretto), convertendo l'indicatore pronominale per Licida dalla seconda alla terza persona (Polidori: "la sua sacrata testa", v.138; Leoni: "il sacro capo | del buon Licida", vv.104-5). Tutti gli altri traduttori, in modi diversi, tendono ad esplicitare l'attribuzione di quei versi al poeta. Mathias volge in esclamazione il racconto dell'evento enfatizzando la partecipazione emotiva del poeta:

- 166 Ahi Licida infelice!
167 La perfida e fatale navicella
168 Sotto augùri profani
169 Nell'eclisse più buia fabbricata,
170 E tutta intorno armata

⁵⁶ Per la funzione dei pronomi di prima e seconda persona singolare come segnali di mutamento di atteggiamento linguistico, cfr. Gérard GENETTE "Les frontières du récit", *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp.49-69.

⁵⁷ V. nota 54.

- 171 Di mormoranti maledetti incanti,
172 Non la bufera infesta,
173 Affondò sì la tua sacrata testa.

Mastrostefano volge gli ultimi versi in forma di domanda, presumibilmente posta dal poeta a Licida - "Fu quella barca perfida e fatale, [...] l che fece affondare così basso quel tuo sacro capo?"(vv.100-2) -. Anche in Fortini è l'io lirico a parlare: in uno scatto d'ira il poeta irrompe nel racconto di Ippotade riportato dall'Araldo anticipandone, al tempo del commento, la conclusione. I versi danno rilievo all'impatto emotivo sul monologante nel momento in cui l'evento rivela la sua natura tragica, manifestando la radicale estraneità degli dèi alle vicende degli uomini:

- 111 La nave fu, perfidia e destino! che costrutta
112 sotto lutto d'eclissi, che armata fra oscure bestemmie,
113 tanto a fondo ti ha travolta, testa sacra.

Anche Izzo intende i versi finali come deduzione tratta dal poeta, e dà ai versi una formulazione limpidamente esplicativa facendo ricorso alla punteggiatura: "Panope folleggiava: l fu la nave fatale,"(vv.158-59). Castelli è l'unico che, traducendo i versi alla lettera, sembra preservare l'ambiguità di attribuzione dei versi,⁵⁸ tuttavia anch'egli, come tutti gli altri traduttori, con l'eccezione di Mastrostefano, significativamente elimina il deittico dalla domanda dell'Araldo. L'indicatore spaziale è stato, a quanto pare, percepito come un elemento in qualche modo di disturbo; confermando indirettamente (senza assecondarle o riconoscerle) le implicazioni riguardanti la configurazione dello spazio rappresentato che si sono sopra considerate.⁵⁹

Per quanto riguarda la resa dello spazio poetico e dei rapporti tra le *personae*, si nota che nelle versioni italiane l'elemento drammatico tende ad essere assorbito da forme di discorso narrative o liriche; in questo spazio, la presenza scenica delle 'comparse' di Ippotade e dell'Araldo è ridotta al

⁵⁸ "Fu quella barca perfida e fatale l Costrutta nell'eclissi, ed armata d'oscuri anatemi, l che tanto basso affondò il tuo sacro capo."(vv.100-3).

⁵⁹ "Qual più funesta sorte l trasse sì vago giovinetto a morte?"(Mathias, 156-57); "Per qual caso funesto l il gentil pastorel soggiacque a morte"(Polidori, 122-23); "Qual rea fortuna in sè il pastore avvolse"(Leoni, 97); "Quale dura disgrazia il giovinetto gentile condannava?"(Castelli, 92); "Della misera sorte cui soggiacque l il pastore gentile"(Izzo, 144-46); "che duro caso fu l'estremo al caro giovane?"(Fortini, 103).

minimo e sostituita generalmente dagli interventi del poeta; all'io lirico viene dunque riconosciuta una funzione di raccordo e di mediazione tra l'oggetto-destinatario del canto e le altre voci; tutti i traduttori, infine, hanno reso marcata la tendenza da parte dell'io lirico, anche nello spazio drammatico, a stabilire un contatto emotivo con il giovane amico scomparso.

I tratti evidenziati sono in fondo anche i caratteri distintivi del genere dell'elegia pastorale. E le traduzioni, riproducendo i rapporti io/tu - poeta/Licida - secondo la retorica del lamento funebre, si sono trovate in sintonia con alcune letture critiche di *Lycidas* che hanno dato rilievo alle strategie messe in atto nel testo, entro le coordinate generiche, per creare un coinvolgimento tra speaker, giovane compianto e lettore.⁶⁰ In Fortini il tema elegiaco è volto in canto moderno, l'io lirico ha comando assoluto sulla materia, perdendo connotazione soggettiva e raggiungendo l'impersonalità con mezzi espressivi e formali diversi da quelli miltoniani. Lo si rileva nella serie di variazioni significative che Fortini apporta ai versi in cui il poeta-pastore si congeda dall'oggetto della poesia prima dell'ottava finale: "Now Lycidas the shepherds weep no more; | Henceforth thou art the genius of the shore, | In thy large recompense, and shalt be good | To all that wander in that perilous flood." (vv.182-85). Nella traduzione ogni valore è spostato a vantaggio del senso figurato-figurale: "Ora i pastori, Licida, non piangono più. Da ora | tu sarai delle rive lo Spirito custode. | Largo è il tuo premio: e tu seconda | noi peregrini per questa onda perigliosa."(vv.196-99) Lo *shore* perde l'originale connotazione geografica (ove simbologia cristiana e pagana coincidevano: la riva era indicata come *quel* luogo di morte in cui Lycidas si sarebbe trasfuso) e acquista valore temporale,

⁶⁰ Northrop FRYE, "Literature as Context: Milton's *Lycidas*" (1958), in B. LOUGHREY (ed.), *The Pastoral Mode*, London, Macmillan, 1984, pp.205-15, "In pastoral elegy the poet who laments the death is often so closely associated with the dead man as to make him a kind of double or shadow of himself. Similarly Milton represents himself as intimately involved with the death of Lycidas" (p.207); cfr. anche P.M. SACKS, "Milton: *Lycidas*", in *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1987, pp.90-117, "The near-magical manner in which Milton keeps changing fictive addressees is [...] a fundamentally elegiac enterprise. The repeated vocative mood not only palliates the solitude of the bereaved but grips the reader as though he, too, were being continually addressed" (p.96).

tradotto in sineddoche per *questa* vita “perigliosa”. Il rapporto io/tu viene trasceso: l’io lirico si oggettiva in un “noi peregrini” che esplicita il tema giudaico-cristiano dell’esistenza come viaggio di espiazione, nel momento in cui l’interlocutore viene riconosciuto come figura di mediazione con l’Assoluto; e il futuro profetico di Milton è volto in preghiera - la rivelazione si definisce così entro contorni più incerti, come *speranza* d’intercessione. La corallità a cui il testo inglese tende, e che culmina nella celebrazione dell’apoteosi di Lycidas, viene resa da Fortini come atto di superamento dell’“io” nel “noi”. Il soggetto, manifestandosi come ‘compagnia di esuli’, ha assunto in sé, ridotta si direbbe all’essenza del pronome, la dimensione teologica che l’amplificazione polifonica implicava; ma nella prima persona plurale sembra anche sotteso il riferimento a un gruppo in cammino verso la meta che, in un incrociarsi di piani (certo previsto da Fortini), è pure quello dell’utopia politica.

5. L’ipotesi di traduzione come “impresa collettiva”⁶¹ - secondo la quale tutte le versioni di un testo potrebbero essere coinvolte in una sorta di staffetta nel tempo verso la traduzione ideale - non sembra trovare conferma nei testi italiani del *Lycidas*. Procedimenti correttivi sono risultati efficaci tra i testi vicini cronologicamente, per ‘ispirazione’ e per scelte metrico-formali (Polidori con Mathias; Castelli con Mastrostefano), ma non al di fuori di questi parametri, e la versione di Izzo sembra dimostrarlo. Molte e non una sono le “fedeltà” che la traduzione di poesia prevede.⁶² E un testo come *Lycidas*, in cui più discorsi s’intrecciano facendo del gesto poetico atto di fondazione, chiede in particolare che, anche sulla base dei risultati ermeneutici via via raggiunti, le versioni realizzino alcune delle intenzioni rendendole ogni volta attuali. Fortini ha scelto, appunto, di legittimare il discorso metacritico di Milton nel presente. Dunque le traduzioni precedenti non vengono da lui utilizzate come tracce da seguire e migliorare, ma al

⁶¹ Cfr. E. GRISERI, “A scuola con la torba e non con la torta”, *L’Indice*, XIII, 3, 1996, pp.10-11. V. nota 6.

⁶² Cfr. Valerio MAGRELLI, “La fedeltà al plurale”, *Ibid*, p.9. Magrelli sintetizza il problema della ‘fedeltà’ al testo in una “regola generale”: “la fedeltà ad un criterio compositivo implica almeno un’infedeltà verso un altro. Ovvero, tradurre vuol dire riorganizzare il testo in base ad un ristretto numero di priorità”, dimostrando la necessità di ribadire una nozione che non è considerata ovvia o acquisita.

massimo come riferimenti sottintesi al lettore che gli consentono di intervenire sul testo con una certa libertà.⁶³ Un correttivo viene semmai applicato sui materiali della tradizione italiana, ed implicitamente su alcuni risultati della critica miltoniana che, individuando nella plurivocalità la "maturità postuma" della poesia, rinviavano ad un concetto di modernità, di sperimentalismo, di testualità 'magmatica' ampiamente sfruttato dalle neoavanguardie, e che Fortini considerava polemicamente superato. Egli ripete il gesto poetico-traduttivo miltoniano con l'identico intento, ma diverso nei modi, di prendere posizione rispetto alla cultura del suo tempo ed insieme di fissarsi come momento di sintesi del proprio percorso. Per queste ragioni il saggio "Traduzione e rifacimento" del 1972, a cui si è fatto riferimento in apertura, sembra riguardare il *Licida*. Quel saggio si conclude con l'evocazione di una scena in cui il traduttore è presentato nella figura di "un superstite" che cerca tra le rovine quanto, "scampato ai distruttori", può essere impiegato "come materiale nella ricostruzione", godendo "di quelle che nel contesto tutto mutato saranno divenute la sua bellezza e utilità".⁶⁴ L'immagine, in contrasto con le visioni ottimisticamente finalistiche sulla traduzione, anticipa lo spirito con cui Fortini avrebbe intrapreso la sua versione del *Lycidas*, che gli si offriva come opera-modello di quell'atto di riedificazione.⁶⁵

Si elencano di seguito, in ordine cronologico, le traduzioni di *Lycidas* discusse nel corso di questo studio; il cognome degli autori seguito eventualmente dall'indicazione del numero dei versi ha valore di sigla; di tutte sono state consultate le prime edizioni. Per i testi di più difficile reperibilità si riportano i dati bibliografici completi, con qualche cenno biografico.

Thomas J. MATHIAS, *Licida di Giovanni Milton. Monodia per la Morte del Naufragato Eduardo King*, Londra, 1812, edizione non divulgata. Dedicata a Gaetano Polidori Letterato Toscano autore d'una vaghissima traduzione del Como di Milton presentandogli il *Licida*

⁶³ Di questa libertà di cui godono le traduzioni "poetiche" contemporanee, Fortini ha parlato in "Traduzione e rifacimento", p.363.

⁶⁴ p. 379.

⁶⁵ Si noti l'identico campo metaforico a cui Fortini attinge per rappresentare la natura del gesto (ri)creativo di Milton: "In *Lycidas* c'è una forza compressa, repressa, volta a tenere insieme quel che tenderebbe altrimenti ad espandersi in frantumi tra passato-maceria (o delle favole antiche) e futuro-potenza (dei fantasmi e dei desideri). La maceria o spoglio è il trascorso millennio latino-cristiano, una forma-rifugio, sorta di fragile schermo [...]". "Traducendo Milton", p.390.

monodia dello stesso poeta tradotta dall'inglese, pp.26. Prefazione pp.i-iv. Traduzione pp.7-21; note pp.22-6. Mathias (Londra 1724?, Napoli 1835) è l'erudito inglese, membro di numerose accademie letterarie inglesi ed italiane, dall'Antiquarians' Society di Londra, all'Arcadia, all'Accademia della Crusca, noto non solo per traduzioni dall'inglese e dall'italiano, ma anche per alcune raccolte di poesie italiane (*Poesie liriche, Canzoni toscane*), i cui modelli letterari sono quelli della prearcadia fiorentina, di Filicaia, Menzini, Guidi (cfr. Gaetano Polidori, nella prefazione a *Licida*, p. iii).

Gaetano POLIDORI, *Licida, Monodia di G. Milton in morte del Naufragato suo amico Eduardo King, in Il Licida, L'Allegro, ed Il Penseroso, di Giovanni Milton*. Londra: Presso l'autore No.38, Great Pulteney Street, Golden Square. Dai torchi di Riccardo ed Artur Taylor, MDCCCXIV. Dedicata: *All' eccellentissimo, dotto e cortese amico Beniamino Bates tra gli Arcadi Macaonte Sotero, già medico illustre, ed ora, da lungo tempo, in filosofico, ma dignitoso ozio ritirato, dedicandogli la traduzione del Licida*, pp.19. Prefazione pp.iii-vi. Traduzione pp.7-19. Il nome di Gaetano Polidori è legato oltre che a quello del figlio John William, autore di *The Vampyre*, anche ad Alfieri, di cui fu segretario; scrisse racconti ed opere di carattere educativo.

Michele LEONI, *Licida*. Monodia di Giovanni Milton voltata dall'inglese in italiano, aggiuntavi la versione di G. Francesco Barbieri in esametri latini col testo a riscontro, In Pisa, Coi Tipi dei Fratelli Nistri, 1841. [In 8°, Pp.XVIII +30]. *Celebrandosi le sponzalie faustissime del nobile signore Carlo de' Sparvieri di Verona Ciambellano di S.M.I. e R.A. colla nobile Donzella Giulia De' Conti Guidi Marchesi di Bagno di Mantova*, p.iii. Dedicata di Alessandro Torri: *Al Chiarissimo Uomo il Nobile Signor Conte Pietro degli Emilij a Verona*, pp.v-xv. Note pp.xvii-xviii. Michele Leoni a Alessandro Torri, p.1. Traduzione pp.2-27. Note pp.29-30. Leoni (Fidenza 1776, Parma 1858) tradusse complessivamente 48 opere dal francese e dall'inglese per le quali ottenne riconoscimenti. Dal 1822, divenuto Professore di Letteratura Italiana all'Università di Parma, il suo interesse si rivolse soprattutto ai classici greci e latini; e a questo periodo risale la traduzione del *Lycidas*.

Amina MASTROSTEFANO, *Milton. Lycidas*. Con introduzione, traduzione letterale e note, Ascoli Piceno, Prem. Tip. E. Tassi, 1930, pp.65.

Alberto CASTELLI, *Licida*, in *Milton. Liriche e drammi*, Montuoro editore, Milano, 1941. Traduzione pp.200-7. Castelli è il padre gesuita critico e traduttore di Tommaso Moro, di G.B. Shaw, di *Murder in the Cathedral* di T.S. Eliot.

Carlo IZZO, *Licida*, in *Milton. Ode alla natività. Ad un concerto sacro /Allegro /Penseroso /Arcadi /Como /Licida*, versione integrale con testo a fronte, Sansoni, Firenze, (1948) 1975, pp.273. *Licida* pp.179-97. Note pp. 247-59.

Franco FORTINI, *Licida* in *Il ladro di ciliege e altre versioni*, Torino, Einaudi, 1982. Traduzione pp.4-15.

Appendice

Note sui tempi verbali in Milton e Fortini

Più che un arco temporale, una doppia serie di tempi in parallelo e in conflitto: quello della ripetizione («ancora una volta») e quello della novità («domani»). F. Fortini, "Traducendo Milton"

Nel definire il sistema temporale di *Lycidas* come simultaneità di ordini diversi, Fortini scopre uno dei perni strutturali e dunque - per i motivi argomentati nel mio saggio - tematici su cui regge il poema miltoniano; allo stesso tempo espone le coordinate entro cui la sua stessa versione si costruisce, in una trama fitta di significanti e significati che tende a marcare di quelle serie lo scontro. Il testo inglese è dunque il 'protocollo' - per usare un termine fortiniano - su cui il traduttore incide il suo discorso, forzandone i toni, rendendo i passaggi temporali più decisi, separando le due serie di netto: il tempo della ripetizione, il tempo della novità. La ripetizione è della ciclicità della natura, del ritorno dell'identico, della stasi e dell'iterazione, del persistere del dolore e dell'ingiustizia, dei verbi soprattutto al presente e all'imperfetto; il tempo della novità è del mutamento, dell'azione, della presa di coscienza, del rinnovarsi, della morte in quanto passaggio, dei verbi soprattutto al passato remoto, al passato prossimo, al futuro. La traduzione di Fortini esplicita, rende evidenti i salti tra le due serie aumentando i punti di collisione, spezzando ogni accenno alla circolarità. L'analogo letterario e stilistico delle tensioni, delle "nostalgie" di *Lycidas* - "non solo del codice bucolico e del paradiso delle Arcadie ma anche di una *res publica* dove non si sfrenino inganno e contagio" - è rinvenuto nell'eloquenza leopardiana, in quella nostalgia come "mozione di affetti nel tempo".¹

¹ "Traducendo Milton", p.389.

I tempi verbali sono gli elementi testuali in cui l'urto viene cercato con insistenza, e sostenuto da una reticolo fonosimbolico che ne potenzia l'effetto. Una indagine su questo tratto alla luce dello studio classico di Weinrich sui tempi verbali ha messo in rilievo alcuni aspetti riguardanti le modalità e le funzioni assunte dall'organizzazione del sistema temporale nei due testi.

In Fortini si rendono ancora più frequenti le transizioni temporali tra enunciati già presenti in Milton, e questo comporta continui mutamenti di prospettiva e di atteggiamento nell'io lirico. Il discorso si muove rapidamente lungo l'asse della prospettiva linguistica toccando i tempi della retrospezione (passato prossimo, trapassato prossimo, trapassato remoto, *present perfect*, *past perfect* in inglese), della previsione (tempi futuri e condizionali), di grado zero (presente, imperfetto, passato remoto); e passa di continuo dalle modalità del racconto (tempi del passato) a quelle del commento (tempi del presente e del futuro) e viceversa. Spesso si hanno anche transizioni doppie, di atteggiamento e di prospettiva insieme - "transizioni eterogenee di secondo grado" o "metafore temporali" nella definizione di Weinrich -, che ricalcano e potenziano un tratto già presente e significante, a suo modo, in Milton. Un quadro completo del sistema metaforico temporale mi sembra possa fornire un esempio sufficientemente esaustivo della configurazione delle serie nei due testi, in quanto ne costituisce il tratto più marcato.² Nel testo miltoniano i doppi salti temporali sono 10 e così distribuiti: 5 nei primi 69 versi all'interno dell'enunciato del poeta, 2 in apertura e chiusura della domanda dell'Araldo, 2 all'inizio e alla fine del discorso di Camo, 1 infine nel discorso di San Pietro. Le prime cinque transizioni, che hanno luogo all'interno dell'enunciato del poeta-pastore, sono le seguenti (in parentesi quadra sono descritte le sequenze relative all'atteggiamento [A] e alla prospettiva [P]):

Strofa I: da *present perfect* a *conditional*: "Young Lycidas, and *hath* not left his peer: | Who *would* not sing for Lycidas? he knew" (vv.9-10) [A: commento → narrazione; P: retrospezione → previsione]

² Cfr. H. WEINRICH, "Il sistema metaforico temporale", pp.249-87.

Strofe II-III: da *simple past* a *present perfect*: "And old Damaetas *loved* to hear our song. || But O the heavy change, now thou *art gone*," (vv.36-7) [A: narrazione → commento; P: grado zero → retrospezione]

Strofa III: da *simple present* a *conditional*: "Ay me, I fondly *dream*! | *Had* you *been* there ... for what *could* that *have done*?" (vv.56-7) [A: commento → narrazione; P: grado zero → previsione]

Strofa IV: da *simple present* a *conditional*: "Alas! What *boots* it with incessant care | To tend the homely slighted shepherd's trade, | And strictly meditate the thankless muse, | *Were* it not better *done* [...]"(vv.64-6) [A: commento → narrazione; P: grado zero → previsione]

Strofa V: da *conditional* a *simple present*: "*Were* it not better *done* as others use, [...]" (v. 67) [A: narrazione → commento; P: previsione → grado zero]

Quattro delle cinque transizioni (I, III, IV, V), avvengono come mutamenti da tempi del presente a tempi del condizionale, in frasi interrogative: segnando una prima forma di drammatizzazione del lamento, tutta ancora risolta entro lo spazio dell'io lirico, marcano lo scarto tra passato e presente, rendendo in forma dubitativa il mutamento che la morte comporta; anche il salto temporale in frase esclamativa (II) dà rilievo alla frattura tra passato e presente, rientrando nello stessa struttura dialogica ancora tutto interiore all'io lirico.³ Le altre cinque metafore temporali si trovano tutte in corrispondenza di interventi drammatici di altre voci: le transizioni temporali assumono quindi una funzione di cornice - unico segnale testuale - che annuncia l'entrata in scena delle figure dell'Araldo, di Camo, di San Pietro:

Strofa VII: (2) da *simple past* a *present perfect* a *simple past*: "He *asked* the waves, and *asked* the felon winds, | What hard mishap *hath* doomed this gentle swain? | And *questioned* every gust of rugged wings" (vv.91-3) [A: narrazione → commento → narrazione; P: grado zero → retrospezione → grado zero]

³ Alla luce di quanto si è sostenuto nel saggio circa la vicinanza di *Lycidas* a forme sceniche di rappresentazione, mi sembra che il sistema metaforico temporale confermi uno sviluppo in *Lycidas* dell'elemento dialogico il quale, già presente entro l'enunciato dell'io lirico, si andrebbe oggettivando progressivamente in forme più compiutamente drammatiche.

Strofa VIII: (2) da *past progressive* a *present perfect* a *simple past*: “Next Camus, reverend sire, *went footing slow*, [...]. Ah; who *hath reft* (*quoth he*) my dearest pledge? | Last *came*, and last *did go*,” (vv.103-8) [A: narrazione → commento → narrazione; P: grado zero → retrospezione → grado zero]

Strofa X: da *past conditional* a *simple present*: “How well *could I have spared* for thee, young swain, | Enow of such as for their bellies’ sake, | *Creep and intrude*, and *climb* into the fold?” (vv.113-5) [A: narrazione → commento; P: previsione → grado zero]

La sequenza di metafore temporali in Milton si conclude con l’ottava finale in cui la transizione, da presente a *past perfect*, avviene non per mezzo di due forme verbali bensì di un deittico e di un verbo, producendo una variante anomala di metafora temporale (“And *now* the sun *had stretched* out all the hills, | And now was dropped into the western bay;” vv.190-91), sulla quale mi sono soffermata nel saggio (§1).

La traduzione di Fortini presenta circa il doppio di metafore temporali, nell’ordine che segue.

1. Strofa I (4) da passato prossimo a passato remoto a futuro a imperfetto a futuro: “perché Lìcida è *morto, morto* [...] | Lìcida così giovane! né *lasciò* chi lo valga | Chi *negherà* il suo canto a Lìcida? *Sapeva* | anch’egli il canto e costruire il verso eletto. | Non *dovrà* navigare nella sua bara d’acqua” (vv.9-13) [A: commento → narrazione → commento → narrazione → commento; P: retrospezione → grado zero → previsione → grado zero → previsione]

2. Strofe II-III (1) da passato prossimo a imperfetto: “*abbiamo pascolato* | per sorgenti ombre acque. || Insieme noi, prima che gli alti prati illumini | le sue palpebre lente aprendo l’alba, | *si imprendeva* il cammino;” (vv.26-30) [A: commento → narrazione; P: retrospezione → grado zero]

3. Strofe III-IV (1) da imperfetto a passato prossimo: “Anche il vecchio Damèta | *godeva* di quei canti. || Come tutto è *mutato*. *Andato* via tu *sei*, | andato via e non ritornerai” (vv.41-44) [A: narrazione → commento; P: grado zero → retrospezione → previsione]

4. Strofe IV-V (1) da passato prossimo a imperfetto: “tale all’udito dei pastori è *giunta*, | Lìcida, la tua fine. || Dove *eravate* voi, ninfe, quando spietata si chiuse” (vv.55-57) [A: commento → narrazione; P: retrospezione → grado zero]

5. Strofa V: (1) da presente continuato a condizionale passato: “Ma *sto sognando*. Ah, se anche presenti, | che mai *avreste potuto?*”(vv.64-5) [A: commento → narrazione; P: grado zero → previsione]

6. Strofa VI (2): da presente a condizionale passato a presente: “Ah ma che *giova* la pena tenace di apprendere | l’umile, la spregiata fatica del pastore | [...] | e non *sarebbe meglio*, come gli altri, giocare | [...] | La gloria è sprone che un animo alto | [...] ecco la Furia cieca, le cesoie | odiose ed è reciso” (vv.72-85). [A: commento → narrazione → commento → narrazione; P: grado zero → previsione → grado zero]

7. Strofa VII (1): da imperfetto a passato prossimo (a presente): “*eppure era*, accento più alto | quello che *ho inteso*. E d’altro ancora è in cerca” (vv.98-9); [A: narrazione → commento; P: grado zero → retrospezione → grado zero].

8. Strofa VII (1): da passato remoto a passato prossimo: “La nave *fu*, perfidia e destino! [...] tanto a fondo ti *ha travolta*, testa sacra.” || (vv. 111-3). [A: narrazione → commento; P: grado zero → retrospezione]

9. Strofe VII-VIII (1): da passato prossimo a passato remoto: “tanto a fondo ti *ha travolta*, testa sacra. || Allora, a passi lenti, il venerabile Chamus | *venne*, mantella d’alghe,” (vv.113-5). [A: commento → narrazione; P: retrospezione → grado zero]

10. Strofa VIII: (2) da presente a condizionale passato a presente: “[...]. Due chiavi | portava, di grave metallo. (Con quella che è d’oro, *apre*; *serra* forte con quella di ferro). | *Scuote* i riccioli mitrati. Aspro *parla*: «come per te non *avrei pianto*, giovane | custode, per chiunque non *pensa* che al ventre” (vv.121-5) [A: commento → narrazione → commento; P: grado zero → previsione → grado zero]

11. Strofa VIII-IX: (1) da futuro a passato remoto: “*Sarà* | un colpo solo e poi non più».” || Alfeo, ritorna. La voce tremenda | che *sospese* il tuo corso,” (vv.144-7) [A: commento → narrazione; P: previsione → grado zero]

12. Strofa IX: (1) da passato remoto a passato prossimo: “che *sospese* il tuo corso, è *passata*.”(v.147) [A: narrazione → commento; P: grado zero → retrospezione]

13. Strofa XII: (2) da imperfetto a passato prossimo a passato remoto: “un ardente pensiero *modulava*. | E ora il sole *ha dilungati* tutti i colli | e ora è

spento in fondo al golfo d'occidente. | Si levò infine," (vv.203-6) [A: narrazione → commento → narrazione; P: grado zero → retrospezione → grado zero]

Cinque metafore temporali hanno luogo a cavallo tra due strofe, rendendo così l'originale *verse paragraph* un blocco compatto i cui segnali di confine sono spesso sintattici oltre che grafici: spazio bianco e salti temporali hanno la funzione complementare di marcare i continui cambi di modalità e prospettiva del discorso.

Inoltre, la traduzione produce all'interno dei tempi del passato, del futuro e del presente numerose e rilevanti variazioni temporali, che considererò in breve e separatamente.

a) Passato. Nove metafore temporali hanno luogo come passaggi tra passato prossimo, passato remoto, imperfetto. Queste variazioni avvengono sovente entro lo spettro del *simple past* inglese: Fortini dunque entro la modalità del racconto ricava col passato prossimo l'atteggiamento del commento, mettendo di conseguenza in rilievo la voce dell'io lirico; inoltre, sfruttando appieno le potenzialità della lingua italiana, entro la modalità narrativa, costruisce l'azione articolando il racconto nei livelli dello sfondo (imperfetto) e del primo piano (passato remoto). Infine, i verbi all'imperfetto iterativo, verbi del ricordo della consuetudine, vengono messi in contrasto con il passato prossimo, che è sguardo retrospettivo che segna un cambiamento, così in 2.: "abbiamo pascolato/ si imprendeva", (per "Fed/ we drove"); in 3.: "godeval/ è mutato" (riproducendo il medesimo scarto temporale dell'originale). Per giungere in 4.: "è giunta// dove eravate", dove il passato prossimo esplicita il verbo sottinteso in Milton: "Such, Lycidas, thy loss to shepherd's ear", segnando il brusco passaggio tra le categorie dell'umano e del divino. In questo punto Fortini forza la disgiunzione tra le due categorie temporali marcando con un salto sintattico il luogo in cui, sul piano semantico, il discorso, nel rivelare la separatezza degli dèi alle vicende umane, scopriva quello che per il traduttore doveva costituire il nucleo tragico della poesia, l'origine di quella divaricazione. Per Fortini *Lycidas* era infatti "monodia tragica" - lo dice nella prima nota al testo in traduzione -, e per tragedia egli intendeva quella presa di coscienza della separatezza tra intenti degli dèi e degli uomini su cui era tornato più volte,

facendo interagire universo letterario e visione etico-politica.⁴ La scissione tra i due ordini viene confermata dalle parole di Ippotade in 8.: “la nave *fu* [...] ti *ha travolta*” (per “it was [...] / that sunk”).

Da questo punto in poi non si registrano più doppi salti temporali, fino a 12.: “la voce tremenda *che sospese* | *è passata*” (“is past/ shrunk”), dove le forme del passato invertono le funzioni che hanno avuto in precedenza. Dopo l’invettiva profetica di San Pietro, lo sguardo retrospettivo non cerca nella memoria del passato, ma si proietta in avanti, in attesa, trovando tuttavia una visione che risulterà essere fantastica, e dunque non ancora mutamento, ma proiezione inerte in un presente in cui la pena è solo sospesa.

In 13., infine, nell’ottava di commiato, Fortini scioglie la non-concordanza tra deittico e verbo ricavando due metafore temporali che tendono a distinguere nettamente la dimensione del tempo naturale, ciclico, ripetitivo, di un passato prossimo retto da un “ora” che appartiene al presente perenne, da quella dell’agire umano che è al passato storico.

b) Futuro. Fortini aumenta il numero di verbi al futuro, sviluppando le forme modali dell’originale. Le tre doppie transizioni in 1.: “Né *lasciò*/ Chi *negherà*/ *sapeva*/ non *dovrà* navigare” (per “*hath not left*/ *would not sing*/ he *knew*/ *must not float*”) pongono passato e futuro in contrasto, da cui emerge l’impossibilità di figurarsi un proseguimento dopo il mutamento: i verbi al futuro sono alla forma negativa, la previsione è ipotesi che può essere pensata solo come negazione propositiva. Il verbo al futuro ha anche una funzione di significante fonosimbolico: fa da contrappunto alla tonica del passato remoto rafforzata dall’accento sulla particella negativa, e queste sonorità discendono dal primo membro della transizione temporale al verso precedente, che ne costituisce il nucleo propulsore, l’origine fono-tematica: “è morto, morto”. In questo modo, Fortini trasferisce sulle desinenze dei verbi la carica che in Milton aveva la dentale [d] di significante fonico che, a partire dai secondi emistichi dei due versi precedenti, anticipava in un

⁴ Cfr. “[Nel]’intermittente scoperta della radicale estraneità tra gli intenti degli dèi e i propri, fra la storia e la biografia, [...] consiste il punto di partenza della poesia tragica (e dell’azione politica)”. F. FORTINI, “Il libro di Sereni”, *Quaderni piacentini*, V, 26, marzo 1966, pp.63-74, p.65.

crescendo martellante, l'annuncio della morte: "anD saD occasion Dear, l [...] Disturb your season Due: l For LyciDas is DeaD, DeaD" (vv.6-8).

Il futuro viene anche esplicitato a conclusione di 3.: "andato via e non ritornerai" (per "Now thou art gone, and never must return!") in cui ancora il verbo dà rilievo alla negazione della continuità, alla spaccatura tra le due serie. Il tempo futuro risolve il problema della simmetria del verso, dando alla cesura la stessa valenza semantica di rispecchiamento del senso che aveva in Milton; ma con una variazione che tende a gravare sulla congiunzione coordinante, la quale diviene cerniera sintattica tra i due membri isometrici con una più marcata funzione causale e disgiuntiva.

Il futuro compare poi a conclusione degli interventi di Febo: "Quando egli l'ultima sentenza avrà scandita" (v.94) (per: "As he pronounces"); e di San Pietro: "Ma l'ordigno a due mani è alla soglia. Sarà l un colpo solo e poi non più" (vv.144-45) (per: "Stands ready to smite once, and smite no more."). Rispetto alle precedenti occorrenze del futuro, ora la forma verbale rinvia ad un ordine temporale diverso, che corre parallelo a quel futuro che si era posto come negazione di continuità nel presente. Il tempo della profezia lascia al tempo umano, col suo futuro negato, lo stesso vuoto che non può essere assorbito, volto in asserzione. Mi sembra che nel ricavare la categoria del futuro dalle forme modali Fortini abbia reso più esplicita, e dunque più tragica, della simultaneità temporale la divaricazione tra i due ordini, la non-corrispondenza tra prospettiva umana e profetica. Alla dimensione della profezia appartiene il passaggio dell'apoteosi di Licida, e Fortini usa anche qui alcuni verbi al futuro rendendo chiara la coincidenza tra questo momento e quello di Apollo e di San Pietro; inoltre, ponendo in prospettiva futura il presente miltoniano con cui si annuncia il regno celeste, egli dà alla visione una forma di attesa dai connotati più incerti: "Tutti lassù gli si faranno incontro i santi"; "Da ora l tu sarai delle rive lo Spirito custode."(v.92; v.97) (per: "there entertain him"; "Henceforth thou art").

c) Presente. Il senso di simultaneità tra le due categorie si manifesta in Milton in modo chiaro, e anche su questo punto Fortini accentua i toni. In Milton il presente rappresenta sia la contingenza sia la dimensione extratemporale: l'urgenza del dolore e l'atto poetico, l'ingiustizia storica e l'imminenza della giustizia celeste, la morte e la redenzione; anche la pausa fantastica (strofa VIII) è al presente, in un piano diverso dai precedenti, come sospensione senza tensione al mutamento. Fortini porta in altri punti

alcune forme al presente potenziando il contrasto temporale: “my destined urn” diventa “l’urna che mi attende in sorte” (v.22), facendo così collidere il tempo del gesto poetico, che in questo punto si autodichiara, e la circolarità naturale che vuole già presente la sua stessa morte. La stessa frizione si produce poco dopo, quando nella rievocazione delle liete consuetudini tra amici la natura compare nel suo ritornare identico: “Insieme noi, prima che gli alti prati *illumini* | le sue palpebre lente aprendo l’alba, | *si imprendeva* il cammino;” (vv.28-30) (per: “the high lawns appeared | [...] We drove”); dove la separazione tra i due ordini è marcata anche a livello fonico, il tempo della natura è segnato da una fila di liquide che tende ad isolare quella sequenza.

Il sistema temporale costruito da Fortini rende più evidenti gli scarti tra le due serie, caricando la portata tragica della scissione. Questa disgiunzione culmina nel momento dell’apoteosi, in cui i due ordini non tanto giungono a risolversi in uno, ma piuttosto sembrano compresenti in un’unità minima di testo. Milton aveva reso il passaggio dall’ordine terreno al divino ripetendo *sink*, che indicava l’atto di purificazione per immersione divenendo figura stessa del compimento del ciclo naturale: “*Sunk* though he be beneath the watery floor, | So *sinks* the day-star in the ocean bed, [...] | So Lycidas *sunk* low, but mounted high,”(vv.168-73). Fortini intesse sulla ripetizione del verbo “sparire” un reticolo fonosimbolico che mette in relazione diretta la desinenza di quel verbo al passato remoto con una serie di verbi con prefisso *ri-*: “pur se *sparì* sotto la soglia delle acque. | *Spare* l’astro del giorno nel letto d’oceano così, | che già il capo reclino *rianima*, | *ravviva* i raggi e di lucido oro | [...] | *Sparì* in profondo Licida; ma in alto *risalì*” (vv.181-86). In questo modo il prefisso viene messo in rilievo come unità significativa rafforzando il contenuto semantico e mantenendo, mi sembra, l’originale biforcazione tra le categorie con una particella che è segnale sia di ripetizione sia di rinnovamento.

La divaricazione tra le due categorie, accentuata in Fortini, tende a marcare la natura allegorica del discorso, il procedere del testo su piani di

significato che restano paralleli.⁵ Fortini scopre la figura nel verso finale della poesia di Milton - “[nel]la sua densità atonale di riassunto e di allegoria” - e, dichiarando più volte di aver iniziato da quel punto la versione, sembra voler marcare l’origine retorica e concettuale di quella polarità, di quella tensione tra i due ordini che ha portato all’estremo in ogni punto del testo.

L’atto poetico si pone quindi come momento astraente, sguardo dall’alto, che consente la sintesi, l’integrazione delle due categorie, e per Milton il riferimento epistemico è - dice Fortini concordando con Kermode - alla nozione tomista di *aevum*: “nell’opera di poesia il tempo non è né il presente né l’eternità ma una integrazione di presente, passato e futuro”.⁶

Nei saggi sulla traduzione di *Lycidas* Fortini ricorre ad un ricco repertorio metaforico insistendo sull’effetto d’urto tra un “passato-maceria” - “passato stanchissimo” l’aveva chiamato nella poesia *Dalla collina* (in *Questo muro*) - e un “futuro-potenza”. Alcune immagini passano dunque di testo in testo, dalla versione di *Licida*, alla prosa di commento, alla stessa poesia di Fortini, fino ad alcuni saggi critici su queste, come per un processo di filiazione che in qualche modo culmina nei nove versi di *Traducendo Milton*.⁷ A rimarcare la discendenza diretta di questa poesia dal verso finale del *Lycidas* concorre l’assenza di forme verbali al modo finito. Due blocchi, divisi da una virgola, si compongono in file di nomi e attributi che rappresentano e mimano nei primi versi - con ridondanze lessicali e foniche

⁵ “Traducendo Milton”, p.386. Alla figura dell’allegoria, intesa nel senso moderno che ne ha dato Lukàcs, è stata ricondotta la poesia di Fortini soprattutto dagli anni Settanta in poi. Si veda R. LUPERINI, *La lotta mentale*, ed in particolare il saggio “Per «Paesaggio con serpente»” (pp.74-87), per l’analisi a cui è sottoposta la poesia fortiniana degli anni 1973-1983 in relazione alle polarità “contrastanti eppure fortemente correlate” di “fissità” e “varietà”, “morte” e “transizione”, analisi che mette dunque a fuoco temi e soluzioni formali che in *Licida* ritornano.

⁶ “Traducendo Milton”, p.389. Per il riferimento a Frank KERMODE, si veda il capitolo “World Without End or Beginning”, in *The Sense of an Ending*, New York, Oxford University Press, 1967, pp.71-2.

⁷ “Gli alberi i freddi fitti alberi grandi | e anche arbusti ma tutti verdi bianchi | con palme e frecce diramate e fili | in vetta al bosco visi svelti gli alberi | lieti di gelo e rotondi, guaine | scuoiate di agro latte e le pasture | dilatate di gràmini e scintille | i rivi accesi di spade vivaci | e la ventilazione delle cime...”

- la ripetizione, negli altri, la varietà - con suoni e particolari in continuo mutare. Le serie di immagini si assestano agli estremi degli assi oppositivi cerchio-retta, gelo-fuoco, fissità-trasformazione, derivanti da due diverse e connesse visioni, germinate dai *woods* e dai *pastures* miltoniani: un paesaggio immobile di alberi "fitti" e una natura sventrata, trasformata in sostanza, in energia d'attesa. I due blocchi poggiano sull'endecasillabo finale - "e la ventilazione delle cime..." - che li raccoglie in uno sguardo dall'alto. "Nell'opera di poesia il tempo non è né il presente né l'eternità ma una integrazione di presente, passato e futuro".