

Le terre plurime di T.S. Eliot. Confrontarsi oggi con la *Waste Land*

Savina Stevanato

These were the years just before the great catastrophe to our letters – the appearance of T.S. Eliot's *The Waste Land*.

(W.C. William, *The Autobiography of William Carlos William*)

1. Il titolo

A quasi cent'anni dalla prima pubblicazione della *Waste Land* di T.S. Eliot (1922), esce per il Saggiatore una nuova traduzione di questo capolavoro modernista curata da Carmen Gallo.

Fra altre, la precedono quelle di Mario Praz (1932), Roberto Sanesi (1966), e Alessandro Serpieri (1982) con il titolo comune di *La terra desolata*, quella di Mario Melchionda (1992) che invece opta per *La terra guasta*, e una variante meno nota che Luigi Berti (1941) intitola *La terra deserta*.¹

Perché ora una nuova traduzione? La domanda è tanto brusca quanto ineludibile data la portata dell'iniziativa: la traduttrice si cimenta in un'impresa coraggiosa che comporta rischi di diversa natura e che impone un dialogo onestamente aperto e profondo con il contesto culturale e linguistico sia del testo originale *in primis*, sia del palinsesto costituito dalle traduzioni italiane precedenti. Se il lavoro altrui offre modelli solidi di decodifica cui fare riferimento, questo richiede al contempo un'operazione articolata e

1 Praz traduce per primo il poemetto nel 1932 (in «Circoli», II, 4), ma già nel febbraio 1926 aveva pubblicato la sua versione italiana della sezione V, *Ciò che disse il tuono* (in «La fiera letteraria», II, 8), inaugurando così le traduzioni dell'opera in Europa (cfr. M. Domenichelli, *Le traduzioni all'epoca degli ermetici*, in *L'Ermetismo e Firenze*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2016, vol. 1, pp. 241-252). Per una panoramica dettagliata che dia conto del panorama traduttivo sia italiano – che comprende anche Rizzardi, Chinol, Tonelli, Massara, Passannanti, Franzini – sia europeo, cfr. G. Peron, «*Not only the title*». *Interpretazioni del titolo nelle traduzioni europee di «The Waste Land»*, in «*Abeunt studia in mores*». *Saggi in onore di Mario Melchionda*, a cura di G. Brunetti, A. Petrina, Padova University Press, Padova 2014, pp. 257-275.

attenta di confronto consapevole con altre e diverse prospettive ermeneutiche, soluzioni traduttive e commenti al testo.

Diversamente dai traduttori precedenti, Carmen Gallo pratica la lingua poetica,² variante questa significativa che ci spinge alla sua traduzione con la curiosità aggiuntiva di scoprire come, da poetessa, rivisiti e restituisca il senso poetico di uno dei capolavori letterari più influenti del Novecento.

Di certo questa nuova traduzione si segnala da subito per una sorprendente variazione titolare:³ *La terra devastata*. Uno scarto risoluto e, occorre dire, per nulla eufonico, sia rispetto alla canonica *desolata*, sia rispetto a quelle, meno familiari, *guasta* e *deserta*. È una scelta esplicitata a partire dalla soglia esterna del testo, dato che la costa di copertina sposta l'attenzione paratestuale proprio su tale variazione evidenziando, e al contempo motivando – quasi a prevenire un eventuale sospetto del lettore – la distanza (fonetica e semantica) fra «desolata» e «devastata»: «La terra di T.S. Eliot non è più desolata. Nella nuova versione di Carmen Gallo [...] appare un panorama nuovo: La terra devastata».⁴ La novità del panorama offerto da Gallo è composita e riguarda sia la prospettiva interpretativa sia le soluzioni traduttive.

La risposta alla nostra domanda iniziale andrà perciò trovata a conclusione di un percorso che inizia dal titolo, proprio dallo scarto aggettivale con cui Gallo decodifica il «waste» eliotiano quasi fosse un «wasted». La scelta può risultare azzardata se si suppone la preferenza di Eliot per «waste» rispetto alla variante «wasted». Infatti, il testo sulla leggenda del Graal che gli suggerisce il titolo per il poemetto, *From Ritual to Romance* (1920) di Jessie Weston,⁵ presenta anche la variante «Wasted Land» (seppur in un'unica occorrenza al cap. XI), che però il poeta non sceglie, forse perché «waste» tiene aperte valenze semantiche plurime: «uncultivated», «uninhabited», «barren», «desert», «desolate, [...] devastated region», implicando «destruction or devastation caused by war, floods, conflagrations».⁶ In «waste» risuona inoltre l'etimologia dal francese antico *wast(e)*, variante dialettale di *guast(e)*, che rimanda ai cicli medievali della «Terre Gaste», narrazioni di una terra che, in sintonia con la malattia/infertilità del suo re, si guasta e attende la rinascita. Sono questi paradigmi antropologici, culturali e letterari che Eliot conosce e approfondisce grazie ai due testi di riferimento per la

2 *Le fuggitive* (2020), *Appartamenti o stanze* (2017), *Paura degli occhi* (2014).

3 Cfr., fra gli altri, N. Fusini, *Film e libri. Quando il titolo (italiano) è infedele*, in «il venerdì – Repubblica», 6 agosto 2021, pp. 94-95, e P. Prezzavento, *La terra è devastata, Eliot è devastante*, in «Pulp», 15 luglio 2021: <https://www.pulplibri.it/la-terra-e-devastata-eliot-e-devastante/> (ultimo accesso: 16/10/2021).

4 T.S. Eliot, *La terra devastata*, a cura di C. Gallo, il Saggiatore, Milano 2021, d'ora in avanti: *TD*.

5 Eliot scrive nella prima nota alla *Waste Land* (d'ora in avanti: *WL*): «Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the Grail legend: *From Ritual to Romance*» (T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays 1909-1950*, Harcourt Brace & Company, New York 1952, p. 50).

6 *Waste*, in Oxford English Dictionary, https://www.oed.com/search?searchType=dictionary&q=waste&_searchBtn=Search (ultimo accesso: 16/10/2021).

scrittura del poemetto, quello appunto di Weston e l'altro di Frazer, *The Golden Bough* (1890).

L'interpretazione che sottende la traduzione di Gallo si svela dunque a partire dalla sonorità stridente del titolo: se da un lato «terra devastata» discorda dalla maggior fluidità sonora del più consueto connubio «terra desolata», che calca più fedelmente l'originale, dall'altro, proprio in quanto enuclea l'accezione, secondo l'Oxford English Dictionary prevista ma obsoleta, di 'devastazione', l'aggettivo circoscrive, definisce e fissa il senso che invece l'originale «waste» sembra lasciare più aperto, inclusivo delle varie accezioni selezionate fin qui dai traduttori italiani. Che il titolo originale offra una ricchezza di significato maggiore di quanto possa risultare in traduzione italiana è opinione dello stesso Serpieri, che la rende in termini discorsivi come «una landa, una terra, desolata, deserta, improduttiva, sterile, devastata e soprattutto “guasta”». ⁷ Del resto anche il critico ricorre all'aggettivo «devastata» e – nel caso specifico dei vv. 371-376 che coagulano simultaneamente in ugual tragedia Gerusalemme, Atene, Alessandria, Vienna e Londra –, sottolinea l'accezione di sfacelo che coinvolge l'intera civiltà occidentale: «L'intera terra è *devastata*, il senso qui più pregnante di “waste land”». ⁸

Ogni opzione traduttiva implica una preferenza ermeneutica e un margine di appiattimento di significazione: in «desolata», «guasta», «deserta» e «devastata», tutti i versanti sono diversamente coinvolti – epistemologico, valoriale, estetico, letterario, storico, culturale – ma, con «devastata», Gallo porta in primo piano la disarmonia propriamente storica del presente eliotiano, con le sue rovine valoriali e materiali.

In quest'ottica, la modifica del titolo, inattesa ai lettori ormai avvezzi a «desolata», è ampiamente motivata dall'intenzione interpretativa della traduttrice la quale, in una sezione apposita nominata *Titolo*, dichiara che con tale soluzione ha inteso evitare «una sfumatura tardoromantica che psicologizza la terra», preferendo evidenziare non solo «il clima postbellico» di devastazione in cui Eliot scriveva l'opera, ma anche la relativa «dimensione storica e transtorica», volendo al contempo rendere «gli effetti delle trasformazioni sociali ed economiche che ridisegnano gli spazi e la vita degli individui nelle metropoli» mantenendo anche viva l'etimologia latina *vastus* che richiama «l'accezione di *waste* come “rifiuti, scarti”» (*TD*, pp. 86-87), gli stessi che ammorzano il Tamigi dei vv. 177-178. Escludendo anche l'aggettivo «guasta» che «connoterebbe in chiave esclusivamente dantesca il titolo» (*ivi*, p. 88) – alternativa scelta infatti da Melchionda proprio allo scopo

Le terre plurime
di T.S. Eliot.
Confrontarsi
oggi con la
Waste Land

7 A. Serpieri, *Introduzione*, in T.S. Eliot, *La terra desolata*, a cura di A. Serpieri, BUR, Milano 2020, pp. 1-47: p. 15. Vi sono anche occorrenze che presentano i due aggettivi come possibili sinonimi («Centrale in entrambi [i riti della fertilità e la leggenda del Graal] è la desolazione o devastazione», *ivi*, p. 39).

8 *Ivi*, p. 45.

di recuperare l'eco dantesca del «paese guasto» (*Inferno* XIV, 94-120)⁹ –, Gallo sposta dichiaratamente l'accento sull'atrocità del presente, la medesima evidenziata inizialmente da Eliot in epigrafe con la citazione conradiana «The horror! the horror!».¹⁰ Avalla così l'ipotesi, non nuova per la critica, che tutte le terre siano desolate ma che il presente lo sia di più perché incapace di risorgere e di onorare il tragico come premessa necessaria alla rinascita, perciò immobile in una stasi di crisi, degrado e morte, uno sradicamento esistenziale che, nel 1932, Leavis annotava così: «what we are witnessing today is the final uprooting of the immemorial ways of life, of life rooted in the soil».¹¹

Sta in questa accentuata storicizzazione la componente significativa del «panorama nuovo» che Gallo offre, quasi volendo indurre a cogliere una consonanza fra la devastazione eliotiana e quella a noi coeva, implicitamente consolidando quella dinamica relazionale inerente al poemetto che è il metodo mitico e che funge sia da strumento filosofico/mitico-antropologico, sia da procedimento letterario intertestuale. Si tratta di quell'innovativa intuizione teorica e metodologica che Eliot individua nello *Ulysses* di Joyce e che, a scapito della linearità cronologica dello svolgersi tanto della Storia quanto del testo letterario scritto, implica «a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, [...] a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. [...] Instead of narrative method, we may now use the mythical method».¹² Fondano questo metodo una percezione (organicistica) e una sensibilità alla relazionalità che innervano tutta la poetica eliotiana e motivano la riflessione critica sviluppata dal poeta nel noto *Tradition and the Individual Talent* (1919), dove appare chiaro quel senso storico per una «simultaneous existence» e un «simultaneous order»,¹³ che caratterizza al contempo anche la strategia compositiva

9 Cfr. M. Melchionda, *T.S. Eliot, «La terra guasta»: una traduzione* [1992], in *Lingue e Contesti. Studi in onore di Alberto M. Mioni*, a cura di M.G. Busà, S. Gesuato, Cleup, Padova 2015, pp. 963-989. La scelta lessicale di Melchionda consuona con i cicli medievali della «terre gaste», riferimento questo invece taciuto dal titolo praziano che «sovraimpondeva al mito del Re Pescatore la lamentazione dei profeti per la distruzione di Gerusalemme» (*ivi*, p. 987). «Terra» e non «Paese» per evitare un senso troppo localistico che non avrebbe rispettato il fatto che lo spazio eliotiano è «coestensivo con tutta la terra, scenario di tutta la Storia» (*ivi*, pp. 987-988); «guasta» e non «desolata» per rispettare il rinvio dello stesso Eliot alla Weston e per esplicitare il «dantismo comunque annidato nel titolo» (*ivi*, p. 988).

10 J. Conrad, *Heart of Darkness* (1899). A seguito del consiglio di Pound, uno fra i molti della sua estesa «Caesarean operation», Eliot decise infine di sostituire questa citazione con quella dal *Satyricon* di Petronio (cfr. il carteggio fra i due poeti da dicembre 1921 a gennaio 1922).

11 F.R. Leavis, *New Bearings in English Poetry*, Chatto & Windus, London 1950, p. 91.

12 T.S. Eliot, *Ulysses, Order, and Myth*, in «The Dial», November 1923, pp. 480-483: p. 483.

13 Id., *Tradition and the Individual Talent*, in Id., *The Sacred Wood*, Methuen, London 1960, pp. 47-59: p. 49. Nello stesso saggio Eliot definisce «the historical sense [...] a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence», e sottolinea il concetto di «contemporaneity» che implica la consapevolezza che passato e presente sono un'unità, «whole» (pp. 49, 50).



cui Eliot ricorre, basata su un'organizzazione formale relazionale in senso sia intra- che intertestuale, e volta a ricomporre la frammentarietà.

Eliot, infatti, crede in un possibile rimedio alla caduta del senso metaforizzata dal significativo «heap of broken images» (*WL*, v. 22) e lo individua appunto prima nel metodo mitico, come modello paradigmatico che coglie risonanze fra miti ancestrali, medioevo e modernità, paganità e cristianità, un archetipo che mostra la possibilità di stabilire analogia, relazione, perciò lettura e interpretazione della desolata devastazione del suo presente, dove tutto si frammenta in pluralità insensata.¹⁴ Poi il rimedio diventa la fede, che innerva di essenza spirituale il suo modo di ricomporre – e ricondurre a senso – i frammenti di una terra e di un mondo desolati, devastati e insteriliti, rovine di un crollo valoriale e bellico come espressioni diverse e complementari dell'episteme irrimediabilmente nichilista della moderna «age of anxiety».¹⁵ Epoca di ansia e di crisi, cifra di un cambiamento epistemologico fondato su un'assenza costitutiva dell'essere e un'assenza di senso, una contraddizione ontologica irriducibile, a fondamento del dramma moderno ed espressa dall'arte in forme che additano un relativismo e pluralismo costitutivo e che esse stesse mimano esplodendo in pluralità di parti – musicali, verbali, plastico-pittoriche. È questo l'ampio fronte della poetica del frammento trasversale all'estetica modernista di cui *Waste Land*, con la sua polifonia dialogica, intertestuale e plurilinguistica, rappresenta una declinazione specifica, come del resto indicava, nella prima stesura del poemetto, il titolo che doveva racchiudere le prime due parti e che è citazione dickensiana: «He Do the Police in Different Voices»,¹⁶ ossia un frammento intertestuale, a marchio di una molteplicità di *dramatis personae*, lingue, registri, tasselli culturali e letterari che intessono la *Waste Land*. Ecco perché se il senso, un qualsiasi senso, scaturisce solo dalla relazione, il poeta ne scorge una via praticabile nel metodo mitico che è paradigma valoriale archetipico ma anche la traduzione formale riuscita di quella relazionalità salvifica in quanto ricostituente, e correlativo formale di un credo che si fa religioso risolvendo la frantumazione alienante in unità metafisica.¹⁷ Il poemetto ci

Le terre plurime
di T.S. Eliot.
Confrontarsi
oggi con la
Waste Land

- 14 Cfr. N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1971, p. 99: «archetype: that is, a typical or recurring image. I mean by an archetype a symbol which connects one poem with another and thereby helps to unify and integrate our literary experience. And as the archetype is the communicable symbol, archetypal criticism is primarily concerned with literature as a social fact and as a mode of communication. By the study of conventions and genres, it attempts to fit poems into the body of poetry as a whole».
- 15 La definizione è di Praz e riecheggia il titolo del volume di W.H. Auden, *The Age of Anxiety* (M. Praz, *Introduzione*, in T.S. Eliot, *La terra desolata. Frammento di un'agone. Marcia trionfale*, a cura di M. Praz, Fusi, Firenze 1958, pp. 9-13: p. 10).
- 16 C. Dickens, *Our Mutual Friend* (1864-1865).
- 17 Cfr. Serpieri a proposito del mosaico di citazioni che chiude l'opera: «se da un lato ribadisce la necessità del collage intertestuale per un linguaggio che non ha ancora ritrovato un approdo a un sistema di valori, indica anche la ricerca di una purificazione individuale, al di là della paralisi della storia» (in Eliot, *La terra desolata*, cit., pp. 131-132, nota 19).

rende alla fine un «significato “globale”»¹⁸ che risolve la frammentazione in unione perché mette in muta relazione presente e passato, mito pagano e cristianità, riferimenti letterari, personaggi mitici, storici, religiosi, il maschile e il femminile, vita e morte, acqua e fuoco, lingue diverse. Dal metodo mitico con la sua relazionalità paradigmatica, al principio religioso che intende la relazionalità in senso metafisico, Eliot riesce infine a puntellare i frammenti in unità, ricostituendo un intero che ripristina senso: «These fragments I have shored against my ruins» (*WL*, v. 430).¹⁹

Savina
Stevanato

2. Il testo e le scelte traduttive

Anche l'organizzazione che Gallo dà al suo testo attesta l'approccio attualizzante che fa da sostrato. L'introduzione alla traduzione è pensata come una «mappa» (*TD*, p. 7) della «terra devastata», una sorta di trama cronotopica articolata in senso spazio-temporale e suddivisa in luoghi e date segnati da eventi storicamente significativi in senso intra- ed extratestuale, in quanto intersecano alla storia del testo quella nel testo: *New York, 1968; Parigi, 1922; Congo, 1890; Dardanelli, 1915; Cartagine, 146 a.C.; Monaco, 1911; Londra, 1922*. Segue un ultimo *P.S. Napoli, 2021*, che, seppur diverso dalle precedenti sezioni nel contenuto, perché dedicato ai ringraziamenti, si inserisce nel medesimo percorso testuale stabilendo un'implicita relazione con la contemporaneità e contribuendo a intesserla nella storicità della *Waste Land*.

Vi è inoltre un ricco apparato di note che dialoga costantemente e si confronta con quello già molto corposo ed esaustivo di Serpieri, talvolta sviluppandone aspetti o introducendone di nuovi, spesso evidenziando relazioni intra- e macrotestuali e fornendo una bibliografia critica aggiornata.

Coerentemente con il focus prospettico sul degrado storico, ma senza sminuire l'aspetto mitico-antropologico per cui Serpieri rappresenta un referente certo ed esaustivo, i commenti di Gallo sviluppano i molti rimandi alla storicità bellica come, ad esempio, quello relativo a Stetson che include la campagna di Gallipoli e l'ufficiale Verdenal che Eliot conosceva e dal quale aveva notizie dal fronte, oppure l'altro commento a Mylae con il quale la traduttrice approfondisce la convergenza fra piani temporali diversi (antichità-contemporaneità) e illustra come, per l'Eliot che alla Lloyds Bank si occupava del debito di guerra tedesco e che aveva letto *Le*

18 R. Sanesi, *Introduzione*, in T.S. Eliot, *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 1996, pp. 13-105: p. 57.

19 La valorizzazione dell'unità viene esplicitata da Eliot anche nella sua nota relativa a Tiresia che definisce come: «the most important personage of the poem *uniting* all the rest. Just as the one-eyed merchant [...] melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias» (Eliot, *The Complete Poems and Plays 1909-1950*, cit., p. 52, corsivo mio).

conseguenze economiche della pace di Keynes, Cartagine fosse occasione di riflessione preoccupata sul presente (TD, pp. 109-112). Lo sfondo storico viene sempre messo in rilievo mostrando come il poemetto sia ricco anche di «riferimenti economici, commerciali e finanziari» (ivi, p. 130) all'attualità, a partire dal richiamo a Smirne, facilmente riconducibile, per l'opinione pubblica del tempo, allo scenario della guerra greco-turca in atto in quegli stessi anni; passando per le immagini dell'oro (WL, vv. 282-283) e inserendo «il motivo dell'oro nella trama di riferimenti economici, commerciali e finanziari [...], collegandolo alla sospensione, sempre nel 1919, del *golden standard*» (TD, p. 147); o ancora notando come il riferimento bellico specifico a «rats' alley» (WL, vv. 115-116) sia strettamente connesso alle trincee e ai topi, angoscia dei soldati, perciò cifra di un «realismo delle scene contemporanee» e indice dell'«impossibilità dell'io di uscire dal presente della guerra» (TD, p. 121). All'interno di tale storicizzazione, Gallo inserisce inoltre elementi nuovi laddove, ad esempio, sposta l'attenzione sulla sfera femminile, meglio, sul «degrado del femminile», così come viene veicolato dalle molte e polisemiche figure femminili che abitano il poemetto (ivi, p. 133).²⁰

Altre integrazioni interessanti spaziano da approfondimenti sulla presenza e funzione della musica in relazione alla scena contemporanea di Eliot (il rinvio al ragtime e al supposto disprezzo di Eliot per la cultura popolare), ad altre componenti ermeneutiche come quando, rispetto ai vv. 25-29 («There is a shadow under this red rock, [...] or your shadow at evening rising to meet you»), Gallo riprende le note di Serpieri e, riguardo alla presenza dell'«ombra», suggerisce un ulteriore rimando a *A Lecture Upon the Shadow* di Donne. Così come, in merito ai vv. 359-365 («Who is the third [...] / on the other side of you?»), rinvia a una possibile connessione fra la questione della marginalità del divino e *I fratelli Karamazov*. Talvolta le note fungono anche da commento a supporto delle decisioni traduttive, ad esempio quando, pur allineandosi con le traduzioni del verso dell'usignolo come «Giag Giag» (v. 103), motiva la traslitterazione dell'inglese «Jug Jug» con la scelta di «riprodurre il suono che usa Eliot nelle registrazioni disponibili» (TD, p. 120).

Ma quanto tradisce il traduttore? Dove sta il confine ultimo dell'interpretazione che innerva la traduzione?

Nel tradurre si rendono fruibili lingue, tradizioni letterarie, culturali, sociali diverse e, laddove vi siano traduzioni precedenti, il confronto con la «duplice canonicità»,²¹ del testo originale, da un lato, e delle traduzioni

Le terre plurime
di T.S. Eliot.
Confrontarsi
oggi con la
Waste Land

20 Si vedano, ad esempio, i commenti relativi a *A Game of Chess* (TD, pp. 115-128).

21 Melchionda, *T.S. Eliot, «La terra guasta»*, cit., p. 985. Cfr. anche R. Jakobson, *On linguistic Aspects of Translation* [1958], in *On Translation*, ed. R.A. Brower, Harvard University Press, Cambridge 1959.

dall'altro, è necessario. D'altro canto, ogni nuova traduzione deve anche dialogare con il tempo e il contesto del traduttore e dei suoi lettori, poiché ogni traduzione «appartiene al suo tempo, ed è il *tempo* che è *nuovo*».²² Questa traduzione offre esiti interessanti che, oltre al debito scontato alle traduzioni antecedenti, rivelano una ricerca finalizzata a una resa linguistica volta alla contemporaneità.

Fra la prima e bellissima traduzione praziana che presenta una resa aulica, talvolta libera²³ e in un italiano che al lettore odierno può risultare desueto,²⁴ quelle successive di Sanesi e Serpieri generalmente più fedeli al testo, e quella di Melchionda che è molto attento anche alla resa sonora e alla sinteticità, Gallo opta per soluzioni traduttive che sono esito della sua dimestichezza con la materia poetica. In generale, paiono più in linea con quelle di Serpieri per quanto concerne la fedeltà al testo, ma presentano altresì una varietà di scelte dirette a maggiore condensazione, fluidità, talvolta colloquialità prediligendo, ad esempio, l'inversione dell'ordine praziano aggettivo + sostantivo, l'uso dei modi finiti (l'indicativo al gerundio, come ai vv. 1-7) e di formule quantitativamente minime, richiamando la sinteticità di Melchionda.

Le difficoltà che il testo pone implicano più livelli, non da ultimo la trasposizione dei socioletti degli anni Venti e dei relativi riferimenti culturali. Prendiamo il caso della descrizione del giovane impiegato foruncoloso: «He, the young man carbuncular, arrives, / A small house agent's clerk, with one bold stare, / One of the low on whom assurance sits / As a silk hat on a Bradford millionaire» (WL, vv. 231-234). Nel tentativo di trasporre la valenza culturale dell'ultimo verso in un contesto italiano, e di offrire una resa efficace del degrado morale del personaggio, Melchionda ricorre a «un'immagine grottesca, molto diffusa nella comunicazione sociale italiana», presa dalla commedia *I pescecani* (1913) di Dario Nicodemi e traduce: «E lui ti arriva, giovin foruncolotico, / impiegatuccio di una immobiliare, / con una sicumera che gli calza, a quello zotico / come un cilindro in testa a un pescecane». Gallo invece, più vicina alle preferenze di Praz, Sanesi e Serpieri,²⁵ ma anche più prossima al referente originale, traduce: «Lui arriva, il giovane pustoloso, impiegato / di una piccola agenzia immobiliare, sguardo sfacciato, / uno partito dal basso, a cui l'impudenza dona / come un cilindro di seta a un arricchito di Bradford». Ma la volgarità, valenza culturale da attribuire

22 Melchionda, *T.S. Eliot, «La terra guasta»*, cit., p. 981.

23 Ad esempio, Praz traduce «You ought to be ashamed, I said, to look so antique» (WL, v. 156) trasformando la frase in una domanda: «Non ti vergogni, dissi io, d'aver codesto aspetto di mummia?».

24 Alcuni esempi significativi riguardano scelte lessicali come «Filgliuol d'uomo» (v. 20); «l'usignolo / Empiea il deserto d'inviolabil voce» (vv. 100-101).

25 Praz: «Uno degli umili a cui la sicurezza s'addice / Come un cilindro in capo a un villano arricchito»; Sanesi: «Uno di bassa estrazione a cui la sicurezza / S'addice come un cilindro a un cafone arricchito»; Serpieri: «Uno del popolo a cui la sicumera sta / Come un cilindro a un cafone arricchito».



a Bradford, non è decifrabile *tout court* in un contesto culturale italiano, e lo deve spiegare nella relativa nota: «gli arricchiti di Bradford, città manifatturiera del Nord dell'Inghilterra» (*TD*, p. 141).

Propensa in linea di massima a esiti linguistici veloci, brevi ed efficaci, dal punto di vista sintattico, lessicale e fono-ritmico, lo è ancor più quando l'originale presenti già tali caratteristiche, come nelle sezioni in cui il registro è colloquiale e basso. Consideriamo, ad esempio, la frase pronunciata dalla dattilografa dopo lo squallido amplesso: «Well now that's done: and I'm glad it's over» (*WL*, v. 252), che Gallo traduce: «Ora è fatta, e son felice che è finita», optando per un colloquiale indicativo (come Melchionda) e per ritorni fonici che la rendono serrata (allitterazione, consonanza, assonanza, ritmo trocaico), laddove le traduzioni precedenti risultano invece generalmente più articolate.²⁶

La prossimità alle soluzioni di Melchionda trova vari riscontri, non da ultimo nella decisione di limitare l'uso di elementi come pronomi, aggettivi possessivi, e simili, in linea di massima mantenuti invece, o introdotti, dagli altri traduttori.²⁷ Tale vicinanza appare chiara in alcuni esempi che vale la pena citare: al v. 79 lo specchio è: «Held up by standards wrought with fruited vines» (Gallo traduce: «sorretto da steli lavorati a tralci d'uva»; Praz e Serpieri: «Sostenuto da colonne lavorate a tralci di vite»; Sanesi: «Sorretto da colonne lavorate con tralci di vite»; Melchionda: «retto da colonnine lavorate a tralci e grappoli»); il v. 360 recita: «When I count, there are only you and I together» (Gallo rende con formula veloce: «Quando conto, ci siamo solo io e te»; Praz: «Se io conto, ci siam soltanto tu ed io insieme»; Sanesi: «Se conto, siamo soltanto tu ed io insieme»; Serpieri: «Quando conto, ci siamo soltanto tu e io insieme»; Melchionda: «Conto, e ci siamo solo tu e io»); il v. 390: «Dry bones can harm no one» (Gallo: «ossa aride non possono fare male»; Praz: «Ossa risecche non posson far male ad alcuno»; Sanesi: «Aride ossa non fanno male ad alcuno»; Serpieri: «Aride ossa non possono far male a nessuno»; Melchionda: «ossa secche non fanno male a nessuno»).

Un esempio significativo del dialogo in cui la resa traduttiva di Gallo sta con le precedenti è dato dall'incipit del poemetto, di cui riporto l'originale e alcune varianti traduttive dei primi versi riferiti a «April», soggetto di chauceriana memoria: «stirring / Dull roots with spring rain. / Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow» (vv. 3-6):

26 Praz: «Ecco, ora è fatto: non ci penso più»; Sanesi: «Bene, ora anche questo è fatto: lieta che sia finito»; Serpieri: «Be', ora è fatto, e son contenta che sia finito»; Melchionda «Be' questo è fatto: son contenta, è finito».

27 Gallo traduce «My feet are at Moorgate, and my heart / Under my feet» (*WL*, vv. 296-297) con: «Ho i piedi a Moorgate, e il cuore / sotto i piedi»; Praz, Sanesi, Serpieri: «I miei piedi sono a Moorgate, e il mio cuore / Sotto i miei piedi»; Melchionda: «Ho i piedi a Moorgate, / e il cuore sotto i piedi».

Gallo: «pungola / radici ottuse con pioggia primaverile. / L'inverno ci teneva al caldo, copriva / la terra di neve dimentica»;

Praz: «stimola / Le sopite radici con la pioggia primaverile. / L'inverno ci tenne caldi, coprendo / La terra di neve obliosa»;

Sanesi: «risvegliando / Le radici sopite con la pioggia della primavera. / L'inverno ci mantenne al caldo, ottuse / Con immemore neve la terra»;

Serpieri: «eccitando / Spente radici con pioggia di primavera. / L'inverno ci tenne caldi, coprendo / La terra di neve smemorata»;

Melchionda: «stimola / pigre radici con pioggia di primavera. / L'inverno ci teneva al caldo, copriva / la terra d'immemore neve».

Savina
Stevanato

Gallo opta per costrutti sintattici sintetici e per modi verbali finiti, e risalta subito la traduzione di «dull» con «ottuse». Potrebbe essere un rinvio a Sanesi che recupera uno dei sensi dell'aggettivo «dull» (per cui invece sceglie «sopite») traducendo «covering» con il passato remoto «ottuse», in tal modo integrando il senso primo di assopimento con una connotazione di ottundimento. Invece Gallo, traducendo «dull» direttamente con l'aggettivo «ottuse», coagula quella connotazione in denotazione prima, coniugando due aree semantiche riconducibili alla sfera sia oggettuale/vegetale che umana: 'ottuso' nel senso di «non aguzzo, spuntato, smussato», perciò riferibile a radici non appuntite, deboli, non adatte/propense alla vita; 'ottuso' in riferimento figurato «alla capacità intellettiva, che manca di penetrazione [primo significato per *OED*],²⁸ tardo a capire, di scarsa sensibilità».²⁹ In tal modo il senso si sposta da una letargia temporanea, ossia un torpore prettamente vegetale, a una qualità duratura e definitiva di ottundimento mentale che umanizza le radici in quanto implica la sfera del pensiero. Questa personificazione delle radici è presente anche in Sanesi (che declina il «ci» – originale «us» – al femminile introducendo «ottuse», laddove invece Praz e Serpieri lo declinano al maschile – «caldi» – differenziando le radici da un implicito 'noi' inteso come esseri umani), ma Gallo consolida tale personificazione poiché usa l'aggettivo «ottuse» proprio per le radici, differenziandosi dall'uso traslato che ne fa Sanesi. La virata del senso in direzione dell'elemento umano indica come l'interpretazione, fondata sulla storizzazione, definisca il senso delimitandolo poiché lo instrada verso l'ineluttabilità della rovina e l'improbabilità di una rinascita.

28 L'OED dà come significato 1: «Not quick in intelligence or mental perception; slow of understanding; not sharp of wit»; 2: «Wanting sensibility or keenness of perception in the bodily senses and feelings; insensible, obtuse, senseless, inanimate»; 6: «Not sharp or keen; blunt (in *literal* sense)» (*Dull*, in Oxford English Dictionary, <https://www.oed.com/view/Entry/58344?rskey=rqxOkc&result=1#eid> (ultimo accesso: 16/10/2021).

29 *Ottuso*, in Vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/ottuso/> (ultimo accesso: 16/10/2021).

3. Conclusione

Questa nuova traduzione rivela il bisogno sempre vivo di riflessione sulla ricerca di un senso che, dal 1922 a oggi, sembra essersi irrimediabilmente sfaldato. Passato e presente si richiamano potentemente: la Storia ha accelerato la sua corsa sviluppando il potenziale nichilista che, all'inizio del Novecento, Eliot metaforizzava in una pluralità insensata di frammenti in quanto orfani di relazione.

Il poeta esibisce un presente di desolante devastazione ma anche la speranza di una rinascita, valoriale (di contenuti) ed estetica (di forme). Decidere di tradurre nuovamente quest'opera in questo nostro tempo globalmente guasto nell'ecosistema, pandemicamente malato e radicato in un'episteme dell'assenza dove i frammenti sono ormai esplosi in babelica e globale molteplicità, necessita di saper cogliere il suo anelito, qui *in nuce*, alla totalità metafisica che va oltre la ciclicità mitico-ritualistica del tempo solo umano e naturale e che, in quanto relazione metafisica, e solo in quanto tale, prevede un riscatto del senso. Significa perciò saper maneggiare la materia linguistica in prospettiva anche ontologica.

Per concludere torniamo all'inizio, ossia al titolo, che secondo Peron è componente paratestuale decisiva per la lettura, la memorizzazione e la fortuna di un'opera, e che apre alla conoscenza tanto del testo quanto delle «finalità del traduttore». ³⁰ Nella sua dichiarata finalità di accentuare il senso di devastazione storica, questa traduzione comunica da subito che predilige uno dei molti piani semantici, unicizzandolo. Se da un lato la prospettiva storicizzante rappresenta un approfondimento di un aspetto rilevante dell'opera, dall'altro è una forma di appropriazione che può arrivare a sovrapporre il suo discorso all'originale con il rischio di silenziare la vasta gamma di polifoniche risonanze del poemetto. L'interpretazione sottesa sembra rimandi a un pessimismo squisitamente contemporaneo che legge la speranza di rinascita come lieve, se non mancata, staticizzando la dinamica polidiscorsiva e polisemantica che il testo presenta e in cui il carattere letterale e simbolico, e i conseguenti piani semantici che ne derivano, stanno in articolata, talvolta precaria, ma costante e produttiva dialettica. Del resto, anche se sarà lo stesso Eliot a riconoscere gli esiti negativi del suo tributo esplicito al testo della Weston, questo non ne invalida la funzione di modello strutturale per la *Waste Land* che è polarizzata fra sterilità presente e promessa di rinascita futura. ³¹

Le terre plurime
di T.S. Eliot.
Confrontarsi
oggi con la
Waste Land

³⁰ Peron, «*Not only the title*», cit., p. 257.

³¹ Eliot se ne rammarica in seguito constatando: «my notes stimulated the wrong kind of interest among the seekers of sources. It was just, no doubt, that I should pay my tribute to the work of Miss Jessie Weston; but I regret having sent so many enquirers off on a wild goose chase after Tarot cards and the Holy Grail» (T.S. Eliot, *The Frontiers of Criticism*, in Id., *On Poetry and Poets*, faber & faber, London-Boston 1957, pp. 103-118: p. 110).

In fondo Gallo, come Serpieri anche se per strade diverse, traduce con una preferenza interpretativa verso gli aspetti che problematizzano l'unità e la potenzialità salvifica infine auspicata da Eliot. Serpieri enfatizza il piano simbolico, Gallo quello storico, così sostanziando al contempo la divergenza fra «desolata» e «devastata». Entrambi evidenziano, anche grazie a un nutrito apparato di note, la nostalgia dell'io poetico per un senso perduto e il tentativo di recuperarlo puntellando le rovine di un «crollo storico-culturale»³² con un collage intertestuale di frammenti biografici, antropologici, religiosi, letterari. Colgono però diversamente la finale invocazione alla pace «Shantih shantih shantih» (*WL*, v. 433), esplicitando la diversa prospettiva che informa le loro traduzioni. Serpieri valorizza la componente simbolica e problematica dell'opera, preferendola alla soluzione della chiusa che, a partire dalla parte III con la sua «svolta stilistica e ideologica»,³³ diviene più allegorica, esplicativa, risolutiva e pacificante, implicando una deriva metafisica del poemetto il cui epilogo pare «un colpo di spugna [...] su tutto l'enorme lavoro dell'intelligenza e della cultura che aveva costruito [...] il testo stesso del poemetto».³⁴ Tale chiusa invaliderebbe l'azione gravosa dell'intelligenza, la quale con fatica cerca di ordinare in modo razionale il caos epistemico della modernità, e che coincide con lo sforzo del poeta stesso il quale, «pur avendo adottato in maniera geniale [...] il metodo mitico, sentiva il bisogno di [...] giustificarlo appunto, da una prospettiva allegorica: quella del Tuono dell'Upanishad che pronuncia i suoi messaggi. La conversione non poteva essere lontana».³⁵

Gallo, invece, e partendo proprio dal legame che si è spesso stabilito fra questa formula finale di pace e la conversione religiosa di Eliot, accentua e sviluppa la valenza del contesto storico di un «presente *devastato*» (*TD*, p. 169) in quanto legge l'enfasi sulla pace collegandola «all'instabilità politica lasciata dalla guerra, e al timore che la *pace cartaginese* del trattato di Versailles impedisca all'Europa di rinascere dalle macerie del conflitto» condannando l'intero Occidente a divenire una «*waste land* perché incapace di redimersi dagli abomini commessi» (*ivi*, p. 171). Secondo questa lettura del pensiero e delle preoccupazioni di Eliot, il presente sembra destinato a ulteriori forme di devastazione che, a partire dagli esiti distruttivi della guerra su larghissima scala geopolitica, arrivano «alle implicazioni economiche della pace, al crollo degli imperi [...] e alla minaccia di un nuovo (dis)ordine

32 Serpieri, in Eliot, *La terra desolata*, cit., p. 133, nota 24.

33 *Ivi*, p. 36.

34 *Ivi*, p. 133, nota 26.

35 Serpieri, *Introduzione*, in T.S. Eliot, *La terra desolata*, a cura di A. Serpieri, Rizzoli, Milano 1982, pp. 9-29: p. 29. Nell'edizione aggiornata BUR del 2020, precedentemente citata, il critico sembra rivalutare la «doppia tensione, simbolica e allegorica» in cui l'opera «si sbilancia e si bilancia», leggendo in tale «sfasatura» e nel suo «sistema compositivo fortemente entropico» un tentativo di liberare «l'energia imprigionata nella direzione di un Senso» (Serpieri, *Introduzione* [2020], cit., p. 47).



proveniente da est», includendo il riferimento implicito ai «rifiuti» e agli «scarti» che inquinano concretamente il mondo moderno (*ivi*, p. 87). Diversamente da Serpieri, Gallo forse non crede che lo «Shantih» finale indichi un reale rimedio spirituale ma che evidenzi, invece, che «il presente non è un tempo di pace, perché in realtà non ha smesso di fare i conti con la guerra» (*ivi*, p. 171). In una terra così «devastata» sembra affievolirsi ogni promessa di rinascita, rendendo le sue radici da «sopite» (Praz, Sanesi), «pigre» (Melchionda), «spente» (Serpieri) a ostinatamente «ottuse» (Gallo) poiché insensibili e riluttanti a ogni ciclico rinnovamento (*ivi*, p. 96).

Sono focalizzazioni differenti ma complementari per una lettura consapevole della complessità dell'opera, in termini tanto contenutistici quanto formali. Del resto, la portata del dialogismo intrinseco al poemetto necessita di un'eco sul versante del dialogo critico che tenga aperto il confronto fra prospettive molteplici e diverse, in uno spazio ermeneutico comune perché, anche in ricezione, il senso dipende dalla relazione. Pur forse in un eccesso di focus storicizzante, la traduzione di Carmen Gallo si relaziona sia al testo originale sia alle traduzioni precedenti amplificando l'interrelazione dialogica, perciò cooperando attivamente alla costruzione del significato.

Se il traduttore tradisce sempre, in modi e gradi differenti, e a detta dello stesso Eliot vi sono «limiti entro i quali l'essenza d'ogni poesia può essere comunicata in una lingua diversa da quella del poeta»,³⁶ ogni traduzione (con)tratta con il testo madre tracciando confini propri fra questo e l'interpretazione che, necessariamente, la sottende. Innestandosi sulle traduzioni precedenti, ricalcandole e differenziandosi, Carmen Gallo dialoga con il testo eliotiano portandone alla luce l'estrema attualità di contenuto con soluzioni linguistiche che sanno di contemporaneità sia colloquiale che poetica.³⁷ Nel rispetto della distanza dal testo, ma comunque rispondendo al paradigma della «contemporaneità» eliotiana, intesa come attualità e simultaneità, si inserisce di diritto nell'ampio spazio intertestuale della traduzione letteraria.

Al lettore rimane infine l'esperienza di quel «panorama nuovo» offerto da questa traduzione e radicato nel tempo presente, che la *Waste Land* così crudamente e splendidamente illumina e che Gallo a suo modo asseconda.

Le terre plurime
di T.S. Eliot.
Confrontarsi
oggi con la
Waste Land

36 T.S. Eliot, *Nota di T.S. Eliot alla prima edizione italiana (9 ottobre 1961)*, in Id., *Poesie*, cit., s.p.

37 Melchionda riflette sul rischio di un'eccessiva attualizzazione linguistica che avvicini troppo il testo alla contemporaneità di chi traduce e, in merito al poema, invita il traduttore a «non cedere alla tentazione di attualizzarlo radicalmente, anzi, cercare di tenerlo discosto dalla propria contemporaneità, senza accentuare le distanze ma senza trascurare, per esempio, la diffrazione dalle *proprie* delle sue *koinai*» (*T.S. Eliot, «La terra guasta»*, cit., p. 983).